



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MONALIZA RIOS SILVA

**CONTANDO *TRICKSTERS*: AGENTES DE SUBVERSÃO/TRANSGRESSÃO DE
RELAÇÕES DE PODER EM ERDRICH, MORRISON E HOPKINSON**

PRINT BY BILL LEWIS, 1992

João Pessoa/PB,
Maio de 2019.

MONALIZA RIOS SILVA

**CONTANDO *TRICKSTERS*: AGENTES DE SUBVERSÃO/TRANSGRESSÃO DE
RELAÇÕES DE PODER EM ERDRICH, MORRISON E HOPKINSON**

Tese de Doutorado apresentada à Banca de Examinadoras/es do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba – PPGL/UFPB, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução

Linha de Pesquisa: Estudos Culturais e de Gênero

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Liane Schneider

João Pessoa/PB,
Maio de 2019.

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586c Silva, Monaliza Rios.

Contando Tricksters: agentes de subversão/transgressão
de relações de poder em Erdrich, Morrison e Hopkinson /
Monaliza Rios Silva. - João Pessoa, 2019.
187 f. : il.

Orientação: Liane Schneider.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Trickster. Interseccionalidade. Relações de Poder.
I. Schneider, Liane. II. Título.

UFPB/CCHLA

Esta tese de Monaliza Rios Silva, intitulada, **CONTANDO TRICKSTERS: AGENTES DE SUBVERSÃO/TRANSGRESSÃO DE RELAÇÕES DE PODER EM ERDRICH, MORRISON E HOPKINSON**, foi julgada adequada e aprovada em sua forma final, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, para fins de obtenção do grau de

DOUTORA EM LETRAS

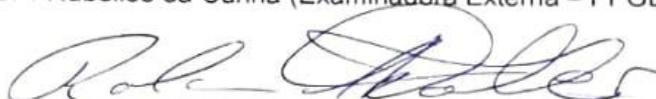
Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução
Linha de Pesquisa: Estudos Culturais e de Gênero

Banca Examinadora:

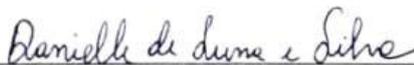


Prof.^a. Dr.^a. Liane Schneider (Orientadora – PPGL/UFPB)

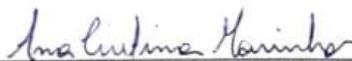
Prof.^a. Dr.^a. Rubelise da Cunha (Examinadora Externa – PPGLetras/FURG)



Prof. Dr. Roland Walter (Examinador Externo – PPGL/UFPE)



Prof.^a. Dr.^a. Danielle de Luna e Silva (Examinadora Externa – DLEM/UFPB)



Prof.^a. Dr.^a. Ana Cristina Marinho Lúcio (Examinadora Interna – PPGL/UFPB)

Prof. Dr. Alfredo Cordiviola (Examinador Suplente Externo – PPGL/UFPE)

Prof. Dr. Roberto Carlos de Assis (Examinador Suplente Interno – PPGL/UFPB)

João Pessoa/PB, 23 de maio de 2019.

Às **Forças** de minhas ancestrais... À **Magia** dessas autoras...
Ao **Silêncio** de meu quarto... À **Reflexão** sobre o **Mistério**...
Ao **Processo doloroso de autoconhecimento** enquanto
gestava e paria essas palavras.

AGRADECIMENTOS

Às minhas **Ancestrais**. Às **Forças** que me guiam.

À **Maria Leoneida**, pela generosidade em me trazer a esse mundo e em me conduzir SEMPRE.

À **Mércia** e ao **Odécio**; à **Caroliny**, ao **Luiz** e ao **Júnior**; às **Marias** e aos **Josés**, pelos laços.

À **Maria Carmelita**; à **Maria Nazareh**; à **Mirtes Lopes**; à **Clarice Barbosa**; à **Maria José**; à **Nadja Moraes**; à **Fátima Luna**; à **Abuêndia Padilha**; à **Lucila Nogueira**, pela matriafetividade. Às **tricksters** que conheci pelo caminho, minha eterna gratidão.

À **Yalli Borges**, minha amiga, meu amor e minha companheira, pela leveza.

À **Hellen Farysa**, amiga, irmã e parceira, por todo apoio e incentivo, sem os quais teria sido mais duro o caminho.

À **Amanda Marques**, pelo grande apoio e amizade.

Ao Grande amigo-irmão **Pedro Pone**, *per tutto* e por ter soprado *Trickster* e Nalo Hopkinson em meus ouvidos.

À Prof^a. Dr^a. **Liane Schneider**, pela paciência, pela parceria, pela leitura e escrita participantes, além de grande incentivo e confiança sem os quais não teria concluído este trabalho.

Ao **PPGL/UFPB**. Às **colegas** e aos **colegas** do Grupo de Estudos em Literatura e Gênero, conduzido e orientado pela Prof^a. Dr^a. Liane Schneider.

À **Banca Examinadora**, pela gentileza em contribuir com este trabalho. Em especial, à Prof^a. Dr^a. Ana Marinho.

De place wharbouts you spill de grease,
Right dar youer boun' ter slide,
An' whar you fine a bunch er ha'r,
You'll sholy fine de hide!
(In: **Br'er Rabbit and the Tar-Baby**, by HARRIS, Joel
Chandler, 1904)

Refuse me as much as you wish, my dear!
The corn you eat at home, it is made of human eyes!
The goblets that you use, they are of human skulls!
The manioc roots you eat, are of human skin-bones!
The potatoes you eat, they are of human hands!
Refuse me as much as you wish!
No one desires you!
(**Trickster Verses** from Ba-Ronga of South-Eastern Africa, s/d)

I stole the torturer's tongue
it's the first side of me some see
the first line you hear
first line of defense when I say
[...]
hear this long tongue!
fell this long tongue!
(David Findlay, 1997).

RESUMO

CONTANDO *TRICKSTERS*: AGENTES DE SUBVERSÃO/TRANSGRESSÃO DE RELAÇÕES DE PODER EM ERDRICH, MORRISON E HOPKINSON

MONALIZA RIOS SILVA (UFPB/PPGL – 2019)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Liane Schneider

Em tempos de crescente disseminação de ódio e ascensão de autoritarismos estatais e de opressões institucionalizadas, olhar para a força do povo, um poder endógeno, constitui no maior agenciamento que cada cidadão deve exercer em sociedade. Enquanto a Literatura puder promover discussões, símbolos e representações desse rizoma transformacional, embora corroído pela estrutura externa, faz-se valer a figura *trickster*. *Tricksters* são compreendidas, e marcamos o lugar do feminino, como personalidades multi(trans)facetadas e agenciadoras de estratégias ora discursivas, ora representacionais para o enfrentamento das injustiças sociais. Soma-se a isso a capacidade das *tricksters* de serem agentes de subversão e/ou transgressão no escopo da ordem hegemônica racista, sexista, machista, lgbtqifóbica e classicista. Esta pesquisa tem o intuito de investigar a categoria *trickster* e suas possibilidades de agenciamento das relações de poder, envolvendo gênero, raça e classe em três romances de: uma nativo-americana, de uma afro-americana e de uma jamaico-canadense, a saber: *The Antelope Wife*, de Louise Erdrich (1998); *Sula*, de Toni Morrison (1973); *Midnight Robber*, de Nalo Hopkinson (2000). Baseamos nossas epistemes, fundamentalmente, em aparatos teórico-filosóficos que discutem o lugar de nativo-americanas/os e de povos afrodiáspóricos nas Américas, como garantia do lugar de fala. Para nossas discussões teóricas e críticas em *Tricksters*, trazemos: Hyde (1998), Hynes; Doty (2003); Cunha (2005); Smith (1997); Gates Jr. (1988); Vizenor (1990). Para questões de estudos em literaturas nativo-americanas, feminismo interseccional, transculturalidade, des-/decolonialidade: Schneider (2001); hooks (1984); Davis (2016); Ribeiro (2017); Pratt (1999); Walter (2009); Costa (2015). Percebemos formas diferentes de *tricksters* nos romances em estudo que agenciam relações de poder, ora subvertendo-as, ora transgredindo-as. Em *The Antelope Wife* a *storytelling*, evidenciada no discurso da narradora central e nas focalizações em várias personagens, traz uma multivocalização narrativa que subverte a ordem linear da narratividade e transgride os discursos hegemônicos das narrativas de fundação. Em *Sula*, a assertividade da *trickster* Sula utiliza o *Womanism* sass, como linguagem verbal e performatividade, que subverte o patriarcado racista e elitista e transgride instituições “sagradas”, como o casamento. Em *Midnight Robber*, a discursividade transcultural nas diásporas confere o caráter *trickster* de Tan-Tan que performatiza a pluriversalidade cultural, subvertendo opressões e transgredindo fronteiras, ao se travestir de uma figura mítica e folclórica caribenha, além de outros tropos de cultura. Sendo assim, em diferentes multi-estéticas e formas, as *tricksters* dos romances convergem no sentido de estabelecerem lugares de fala diversos e compõem um acervo produzido por povos contra hegemônicos que se circunscrevem nas Américas dos nativos e dos povos de afrodiáspora.

Palavras-chave: Trickster. Interseccionalidade. Relações de Poder. Transculturalidade. Vozes nativo- e afro-americanas.

ABSTRACT

TELLING TRICKSTERS: AGENTS OF SUBVERSION/TRANSGRESSION IN POWER RELATIONS IN ERDRICH, MORRISON, AND HOPKINSON

MONALIZA RIOS SILVA (UFPB/PPGL – 2019)

Supervisor: Prof^a. Dr^a. Liane Schneider

In times of increasing dissemination of hatred and rise of state authoritarianism and institutionalized oppression, looking towards the power of the people, that endogenous power, constitutes in the largest agency that every citizen should practice in society. Provided that Literature promotes discussions, symbols and representations of this transformational rhizome, although corroded by the external structure, the use of the trickster figure urges. Tricksters are understood, and we endorse the place of the feminine, as multi(trans)faceted personalities and agents of strategies both discursive, and representational to face social injustices. In addition to this is the ability of tricksters to be agents of subversion and / or transgression within the scope of the racist, sexist, machist, lgbtqiphobic, and classicist hegemonic order. This research intends to investigate the trickster category and its possibilities of power relations agency, involving gender, race and class in three novels of a Native American, an African American, and a Jamaican Canadian, namely: *The Antelope Wife*, by Louise Erdrich (1998); *Sula*, by Toni Morrison (1973); *Midnight Robber*, by Nalo Hopkinson (2000). Epistemes are centered, fundamentally, on theoretical-philosophical basis that discusses the place of Native Americans and Afro-diasporic peoples in the Americas, as a guarantee of the place of speech. For our theoretical and critical discussions in Tricksters, we selected: Hyde (1998), Hynes; Doty (2003); Cunha (2005); Smith (1997); Gates Jr. (1988); Vizenor (1990). For issues on studies in Native American literature, intersectional feminism, transculturality, de-colonialism: Schneider (2001); hooks (1984); Davis (2016); Ribeiro (2017); Pratt (1999); Walter (2009); Costa (2015). We perceive different forms of tricksters in the novels mentioned that deal with power relations, sometimes subverting them, sometimes transgressing them. In *The Antelope Wife* storytelling, evidenced in the central narrator's discourse and in the focalization on various characters, brings a narrative multivocalization that subverts the linear order of narrativity and transgresses the hegemonic discourses of foundation narratives. In *Sula*, trickster Sula's assertiveness uses Womanism sass, as verbal language and performativity, which subverts the racist and elitist patriarchy and transgresses "sacred" institutions like marriage. In *Midnight Robber*, the transcultural discursiveness in the diaspora confers the trickster character of Tan-Tan that performs the cultural pluriversality, subverting oppressions and transgressing borders, when dressed up of a mythical and folkloric Caribbean figure, besides other tropes of culture. Thus, in different and multi-aesthetic forms, the tricksters of the novels in analysis converge with respect to establish different places of speech and compose a collection produced by anti-hegemonic peoples that are circumscribed in the Native America, and in the Afro-diasporic America.

Keywords: Trickster. Interseccionalidade. Power Relations. Transculturality. Native- and African-American Voices.

LISTA DE IMAGENS, FIGURAS E QUADROS

IMAGEM 01	Trickster	01
IMAGEM 02	Brer Rabbit	20
IMAGEM 03	The Signifying Monkey	20
IMAGEM 04	Sassy Black Woman	25
FIGURA 01	Dicotomia significante x significado – “signifyin(g)”	26
IMAGEM 05	Angela Davis	51
IMAGEM 06	Ojibwe Bandolier Bag	80
QUADRO 01	Obras de Louise Erdrich	87
IMAGEM 07	Antelope Woman	94
IMAGEM 08	Ojibwe Cradleboard	102
IMAGEM 09	Sula	114
QUADRO 02	Obras de Toni Morrison	128
IMAGEM 10	Tan-Tan	144
QUADRO 03	Obras de Nalo Hopkinson	151
QUADRO 04	Referências Culturais em <i>Midnight Robber</i>	157
IMAGEM 11	Personagem mítico do <i>ole mas</i> <i>Midnight Robber</i>	166

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	12
2.	CAPÍTULO 1 – Desvendando Tricksters: não-conceitos e perspectivas de análise	20
	1.1. <i>Contando Tricksters: concepções, não-definições e não-conceitos</i>	24
	1.2. <i>Traçando Metodologia de Análise: apresentando diferentes formas de representação de Trickster</i>	41
3.	CAPÍTULO 2 – Problematizando Tricksters: Política Cultural e Aporte Metodológico	51
	2.1. <i>Relações de Poder e Interseccionalidade</i>	53
	2.2. <i>Caminhos Analíticos em Erdrich, Morrison e Hopkinson</i>	62
4.	CAPÍTULO 3 – Tecendo Tricksters: Multivocalização Narrativa e Animalização em <i>The Antelope Wife</i>, de Louise Erdrich	80
	3.1. <i>Louise Erdrich: tessituras com contas de storytelling</i>	85
	3.2. <i>The Antelope Wife: tricksters em Louise Erdrich</i>	93
5.	CAPÍTULO 4 – Mulheres Negras Tricksters: Womanist Sass e Empoderamento em <i>Sula</i>, de Toni Morrison	114
	4.1. <i>Toni Morrison: Womanist sass e empoderamento da mulher negra</i>	116
	4.2. <i>Sula, de Toni Morrison: Womanist sass tricksters</i>	126
6.	Capítulo 5 – Pluriverso Trickster: Transcultural e Diáspora em <i>Midnight Robber</i>, de Nalo Hopkinson	144
	5.1. <i>Nalo Hopkinson: trans(diá)logos entre transcultural e diáspora</i>	148
	5.2. <i>Midnight Robber: a trickster pluriversal</i>	155
7.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
	<i>Algumas Palavras Reticentes +∞</i>	176
8.	REFERÊNCIAS	177

INTRODUÇÃO

Percebendo que as práticas sociais são entremeadas por cadeias complexas de relações históricas, culturais, políticas, psicológicas, econômicas e ideológicas que não se constroem harmoniosamente, entendemos que existem agenciamentos entre as estruturas (lugar operacional) e os agentes (lugar da ação) dessas inter-relações. Sendo assim, e com um recorte em três romances escritos por mulheres pertencentes a grupos não hegemônicos no contexto das Américas (uma nativa e duas da diáspora africana), interessou-nos saber como essas relações são/estão representadas no campo do literário contemporâneo, especificamente, no *corpus* desta pesquisa.

Segundo o sociólogo polonês Piotr Sztompka (1998), a agência é o espaço em que se estabelecem relações de circunstâncias estruturais e ações de mudança. Desta forma, compreendemos que os agentes atuam de acordo com as situações apresentadas e condições oferecidas no escopo da sociedade. Neste ínterim, e ainda em consonância com Sztompka, a agência se apresenta sob duas égides condicionais: 1- da estrutura (*modi operandi*) – restrições e limitações por um lado; recursos e facilitadores por outro; 2- dos agentes (sujeitos da ação) – aptidões, talentos, habilidades, conhecimento e atitudes dos membros da sociedade (indivíduo); organizações, grupos ou movimentos sociais (coletivo). Tomaremos, neste estudo, o termo **agência** enquanto fenômeno da Sociologia e o termo **agenciamento**, como relações sociais (e em seu escopo, as relações de poder que serão discutidas adiante).

Diante do apresentado, percebemos que a práxis social dá-se pela relatividade de eventos, condições e/ou circunstâncias que são regidas **por aquilo que** se pode fazer (propiciadas pela estrutura social) e pelo **como** se pode fazer (acionada pelos sujeitos, enquanto indivíduos ou em coletividade). A questão maior que impulsionou a nossa inquietação para a investigação é: na perspectiva de quem escreve, como burlar o sistema (a estrutura), agindo no social, no que concerne ao literário? Ou seja, como poder fazer aquilo que não estava previsto e de formas diferentes das imaginadas?

Esta curiosidade surgiu como prolongamento de uma pesquisa iniciada no nosso mestrado sobre o uso da *sass language* em algumas narrativas produzidas

por afro-americanas, em relação ao empoderamento de mulheres negras¹. Percebemos que o discurso, aquele com a possibilidade de expressar subversão pela linguagem (através da *sass language* – travessura ou provocação), era bem comum em narrativas da autora Toni Morrison, um dos nossos objetos de estudo desde a graduação, então o próximo passo seria responder à pergunta: que outros elementos que compõem a narrativa poderiam funcionar como operadores de subversão e/ou transgressão da ordem hegemônica, em textos produzidos por afro-americanas? Encontramos em Gates Jr. (1988) uma pista, através dos tropos (figuras de linguagem ou da retórica através da(s) qual(is) ocorre(m) mudança de significação). A própria etimologia da palavra tropo (do grego *trópos* - direção, giro) já traz uma conotação de deslocamento. Neste caso, a figura do *monkey* (advinda de um mito africano, o orixá *trickster* Esu-Elegbara) e o processo de *signifyin(g)* aparecem.

Sendo assim, esta base epistemológica de Gates Jr. (1988) traz fundamentos para entender que, para além de traços linguísticos distintivos no uso do *Black English* (termo usado pelo autor e marcadamente presente em textos de afro-americanas/os), os tropos apresentam mitos, música, entre outros elementos culturais. Assim, ao fazer uma crítica que une cultura, operadores linguísticos, interação social e política, este estudioso nos oferece uma ferramenta de análise importante ao aproximar o discurso e formas de ação. Tal fato corrobora a hipótese do uso da *sass language* como instrumento de subversão ou transgressão, por exemplo.

Desta forma, conhecer a figura *trickster*, desde elementos linguístico-discursivos a mecanismos de transgressão da cultura nas narrativas de nativo-americanas e afro-americanas, foi importante para o traçado metodológico desta pesquisa, pois que esta funcionaria, para Gates Jr., como uma figura retórica, através da qual a mudança de significação (tropo) ocorreria. Esta figura nos pareceu, de início, pertencente ao lugar do simbólico, visto que parte do mito e é usada como representação de uma cultura em textos literários em forma oral ou escrita. Esta hipótese surgiu devido ao fato de as figuras *trickster* aparecerem constantemente em textos literários produzidos por nativo-americanos e, como intencionamos mostrar, em alguns romances da África em diáspora nas Américas

¹ Este termo é usado a partir da perspectiva de Gayatri Spivak, 1994 (vide referências).

franco-anglófonas. Portanto, esta figura já vem como elemento das várias culturas compondo o tecido narrativo.

Por África em diáspora na América, interessa-nos o recorte que fazemos para esta pesquisa, qual seja: a afro-americana Toni Morrison e a jamaico-canadense Nalo Hopkinson. Além dessas autoras, trazemos a nativo-americana Louise Erdrich para compor o *corpus* desta investigação. Por ordem de análise, pela justificativa a ser apresentada, temos: *The Antelope Wife* (1998), de Louise Erdrich; *Sula* (1973), de Toni Morrison; e *Midnight Robber* (2000), de Nalo Hopkinson.

Justificamos a escolha de dois romances escritos por mulheres na diáspora africana nas Américas pelo interesse pessoal que se iniciou na graduação (UFPE), apresentados pelo Prof. Dr. Roland Walter no início dos anos 2000, e que se tornaram um caminho de pesquisa na pós-graduação. Lendo a escritora Nalo Hopkinson, através da sugestão do amigo Prof. Dr. Pedro Pone, percebemos que a figura *Trickster* poderia constituir nosso foco de análise, como agentes de subversão/transgressão, e que confere uma nova roupagem ao caráter mítico (simbólico) que os estudos mais conhecidos sobre a categoria vinham apresentando; referimo-nos aos poucos estudos que tínhamos à época.

Surgia uma hipótese: e se a categoria *Trickster*, através da composição da personagem, fosse multifacetada em suas representações? Esta hipótese partiu da observação de dois romances de Toni Morrison que se assemelhavam no caráter estrutural de *trickster*, não nas representações. Desta feita, a necessidade de investigar a categoria foi se aprofundando e descobrimos uma certa lacuna nos estudos em textos produzidos por mulheres na diáspora africana nas Américas.

Levantamos duas hipóteses para tanto, e que se confirmarão ao longo da tese: 1- a figura *trickster* nos estudos mais tradicionais é tida como elementos próprios ou arquetípicos de uma dada cultura (RADIN; KERENYI; JUNG, 1972) ou como tentativa de sintetizar questões de amálgama de mitos, dentre eles o *trickster*, da ocidentalidade (LÉVI-STRAUSS, 1955; 1963), portanto na perspectiva do simbólico e do mítico aparecendo em textos que subsidiariam o “mito de fundação” como pertencente a um acervo tradicional e aparte da constituição das sociedades modernas; 2- povos na diáspora africana e em condições de escravizados não constituiriam tropos da cultura no espaço branco colonizado, portanto os textos produzidos por esses povos, na perspectiva político-cultural (que defendemos nesta pesquisa), seriam inconcebíveis. Nada mais coerente do que dissecar uma

personagem que transita no interdito para evidenciar essa lacuna na construção dos discursos que exclui povos contra hegemônicos em países des-/decoloniais e ressaltar a presença cultural desses povos (e suas representações) em textos literários.

Nas pesquisas para a construção de um projeto de doutorado, conhecemos uma escritora nativo-americana, inclusive analisada na tese de doutorado da Profa. Dra. Liane Schneider (2001), que apresenta a figura *trickster* de forma peculiar, embora fortemente arraigada aos extratos culturais de seu povo Ojibwe. Este é um dos focos de nossas atenções, uma vez que a *trickster* de Louise Erdrich se aproxima daquelas mulheres nas diásporas africanas nas Américas, através da afronta ao lugar de poder do hegemônico que nega os processos de resistência de descolonização de povos tradicionais. Autoras como Rubelise da Cunha (2005); Eloína dos Santos (2015) e Sonia Torres (2015) têm pensado a figura *trickster* nas Américas; o referencial obtido em Cunha (2005) tem sido parte significativa de nossa apreciação teórica neste estudo, visto que argumenta e investiga textos produzidos por povos ameríndios, na perspectiva da pós-colonialidade (preferimos o termo des-/decolonialidade, conforme estudos mais recentes; mais adiante será demonstrado o motivo da escolha).

Sendo assim, levantamos a indagação: de que maneira algumas narrativas escritas por mulheres nativo-americanas e de África em diáspora nas Américas franco-anglófonas gerenciam a inequidade das relações de poder envolvendo gênero, raça e classe, através do texto literário? Um possível encaminhamento para esta pergunta reside nas estratégias discursivas/estéticas presentes nos romances em questão, com fins de subversão/transgressão da ordem hegemônica. Intencionamos apresentar a figura *trickster* como agente dessa operação no texto literário, categoria esta a ser estudada e problematizada neste estudo.

Como objetivo de nossa pesquisa, entendemos que devemos: investigar em *The Antelope Wife* (1998), de Louise Erdrich, em *Sula* (1973), de Toni Morrison e em *Midnight Robber* (2000), de Nalo Hopkinson diferentes representações de *trickster*, através de problematizações sobre relações de poder envolvendo gênero, raça e classe, aqui tratadas de forma interseccional.

E para alcançarmos o objetivo acima mencionado, colocamos como metas: 1– fazer um traçado histórico e conceitual sobre a figura *trickster* (Capítulo 1); 2– discutir relações de poder e interseccionalidade, no que se refere a gênero, raça e

classe (Capítulo 2); 3- problematizar a figura *trickster*: um traçado metodológico (Capítulo 2); 4- analisar diferentes representações de *trickster*, através de relações de poder envolvendo gênero, raça e classe, conforme aparecem nos romances que compõem nosso *corpus* (Capítulos 3, 4 e 5).

Conforme o acima citado, apresentamos como justificativa deste estudo a sugestão de diferentes representações de *trickster*, como personagens presentes nos romances que compõem o *corpus* desta investigação, ora representadas por animais, ora por humanos ou ainda metamorfoseados, como agentes de subversão e/ou de transgressão da ordem social hegemônica.

Este estudo será realizado basicamente por meio de pesquisa bibliográfica, tomando de empréstimo fundamentos da Sociologia, da Antropologia, da Política Cultural e da Filosofia, no que tange às discussões sobre relações de poder envolvendo gênero, raça e classe, sob a perspectiva da interseccionalidade. Salientamos que nosso objeto de estudo está inscrito no campo da Literatura e categorias como elementos da narrativa serão tomadas como metodologia de análise para nossa apreciação investigativa. Entendendo que os saberes são interdisciplinares, os Estudos Culturais, em Literatura, também reúnem discussões de cunho político, oferecendo uma leitura crítica das sociedades e das culturas através do texto literário.

Certamente as escritoras, cujas obras analisaremos, podem ser definidas como *women of color*, de acordo com definições antologizadas a partir da década de 1980, por Moraga e Anzaldúa, principalmente. Essa cor não se refere apenas ao tom da pele, mas a um espectro político para além dos fenótipos, como discutiremos mais adiante, em hooks (1984), Davis (2016), Lorde (2007), Ribeiro (2017), Schneider (2001), Cunha (2005), Walter (2009), Costa (2015) entre outras e outros.

Diante do exposto, entendemos que os três romances em questão apresentam formas de *trickster* diversas, através de alguns operadores discursivos, como tropos de ironia e/ou tropos da cultura; constituição de personagens, tais como linguagem específica que conota a afronta e a resistência; e personificação, por meio da metáfora, de elementos culturais pertencentes a dado grupo.

Para uma maior explanação sobre as figuras *tricksters*, trazemos o primeiro capítulo apresentando e discutindo alguns não-conceitos e não-definições do tema, baseados em estudos mais tradicionais e mais recentes. Ora descritivos da cultura, ora problematizadores, as pesquisas que elencamos discutem textos produzidos por

nativo-americanos e povos africanos em diáspora nas Américas e caminham entre símbolos e representações calcados do arquétipo ao agenciamento nas práticas socioculturais.

O segundo capítulo apresenta questionamentos filosóficos e teóricos que permeiam o lugar de enunciação desta pesquisa, demonstrando os traços teórico-metodológicos que norteiam as análises do *corpus* escolhido para nossa investigação. Ademais, trazemos três obras das autoras, para além das eleitas no *corpus*, a fim de melhor demonstrar nossa análise dos romances em tela. A sugestão de iniciar as análises com o romance *The Antelope Wife* (ERDRICH, 1998) justifica-se pelo respeito ao dar início com as vozes dos povos originários ameríndios; ao que se seguem *Sula* (MORRISON, 1973) e *Midnight Robber* (HOPKINSON, 2000), pelos seguintes critérios: 1- a temática, pois o romance de Morrison enfatiza o tradicional, como uma recriação da consolidação da territorialidade de uma comunidade afro-americana no território estadunidense; e o romance de Hopkinson cristaliza a pós-modernidade representada por uma sociedade distópica que representa os espaços transculturais de exílio de povos diaspóricos; 2- a ordem cronológica de acordo com a publicação dessas duas últimas obras.

O terceiro capítulo enfoca especificamente o romance de Erdrich e discute a questão do *storytelling* como instrumento de autoridade para práticas de resistência, através dos registros de memória, no caso de lembranças das ancestrais nativas. *The Antelope Wife* (1998) traz os momentos mágicos, representados pelos elementos mí(s)ticos que compõem personagens e cosmovisões de povos ameríndios, tais como a presença transcorpórea homem-animal; o caráter sagrado de alguns animais de poder; a tradição das tapeçarias, confecção e artesanatos em geral feitos com padrões de tessituras simbólicas, entre outros. Cabe ressaltar que o povo Ojibwe – que ocupa os espaços atualmente correspondentes, preponderantemente, aos estados de Missouri e Minnesota – não interpretam a convivência entre animais e humanos de forma extraordinária (como a ocidentalidade preconiza), mas, esse povo nativo-americano considera essa relação harmoniosa e fluida, assim como a concepção de animais mágicos e espíritos ancestrais que vivem para/atraves da Natureza, da Mãe Terra, a soberana da criação. A matrilinearidade tem papel de suma importância para os povos originários, constituindo a voz narrativa que conduz a autora implícita na focalização de várias personagens que são, no caso, antecessoras de Cally Roy, a narradora do plano

central do romance. Os conflitos de raça são discutidos e apresentados do lugar da subversão da cosmovisão hegemônica com aquela da contra hegemônica. Observamos a história de um povo e de uma nação construída a partir do discurso nativo-americano.

O quarto capítulo tem como meta as figurações de *trickster* no romance de Morrison. *Sula* (1973) representa a força do povo afro-americano em resistir no solo racista, machista e classicista estadunidense. A luta pela sobrevivência é construída na narrativa através da resistência em viver “apesar de”, como diria Lispector. Apesar de ocupar o canto da cidade Medallion; apesar de ser situada no alto da colina, de difícil acesso para o resto da cidade, Bottom (o abaixo do céu) resiste como comunidade e todos os seus contraditórios de existência. Bottom representa a construção da vida do povo afro-americano em comunidade no espaço des-/decolonial, porém projetado como uma metonímia, ou seja, um deslocamento do paradigma colonial. Para Lacan (1985a), Metáfora e Metonímia funcionam, no âmbito da Psicanálise, como uma “**articulação significativa e transferência de significado** [...] a metonímia está no ponto de partida, e é ela que torna possível a metáfora” (p. 259, grifo nosso). É nessa “articulação de significante” que encontramos a *trickster* Sula e nessa “transferência de significado” que percebemos o agenciamento da mesma: a *sass language* é o operador discursivo que serve como instrumento do *modus operandi* da *trickster* no romance.

O quinto e último capítulo oferece a leitura de um romance contemporâneo, de uma jamaico-canadense que apresenta uma multiplicidade de elementos na composição de sua narrativa. Hopkinson é escritora aclamada do gênero ficção científica, com uso das linguagens tecnológicas nos romances. *Midnight Robber* (2000) é caracterizado como um romance de ficção científica, distópico que inova o gênero e sua estética: além de investir em uma sociedade imaginada, sedimentada em um futuro distante, a empreitada se dá pelo uso de elementos culturais tradicionais entremeados na trama. Apesar de a narrativa mostrar forte intertextualidade com o romance *Nineteen Eighty-Four* (ORWELL, 1949), a comunidade interplanetária, com universos paralelos (no espaço-tempo), tem base significativa de elementos transculturais de comunidades da África diaspórica nas Américas. Somado a toda essa multidimensionalidade de tempo – espaço – línguas, a ruptura com a linearidade narrativa reflete os fragmentos identitários que compõem o sujeito em diáspora. A *trickster* Tan-Tan se mascara por meio de um mito

caribenho (Midnight King) e encarna o exílio no pluriverso, como Midnight Queen, para operacionalizar os agenciamentos possíveis.

Esta pesquisa perpassa rotas pouco reconhecidas ou trafegadas pelo olhar hegemônico, destacando a escassez ou invisibilização das cosmovisões de povos tradicionais que teceram a colcha de retalhos étnico-raciais constituintes das Américas. Isso porque nós, americanos, fomos educados sob a égide do velho ocidentalismo. Esta pesquisa procura evidenciar que, apesar dessa persistente tentativa de apagamento de nossas raízes culturais não eurocêntricas, o lugar da subversão/transgressão vai garantindo a resistência de rizomas culturais ancestrais, para além da matriz europeia, que exprimem nosso sentimento de pertencimento e nossa existência como povos multi(trans)culturais que habitam as Américas des-/decoloniais. Portanto, esta tese intenta se inserir no processo de des-/decolonização, desde suas bases epistemológicas, à escolha do *corpus* e ao posicionamento político cultural que assumimos no nosso discurso.

Perpassaremos conceitos enraizados nos estudos também canônicos da literatura aqui e acolá, sempre priorizando as perspectivas e teorizações excêntricas, dos diálogos estabelecidos a partir desses outros lugares e olhares. Sendo assim, iniciaremos esta tese com demonstrações e discussões sobre tricksters, desde os estudos e as críticas mais tradicionais até as mais recentes e atreladas à política cultural, bem como algumas perspectivas metodológicas de análise.

CAPÍTULO 1: DESVENDANDO TRICKSTERS: NÃO-CONCEITOS E PERSPECTIVAS DE ANÁLISE

Falar com Sula sempre foi uma conversa consigo mesma. Haveria mais alguém para quem ela nunca seria uma tola? Por cujo ponto de vista a inadequação seria uma mera idiosincrasia, um traço de caráter, mais que uma deficiência?²
(Toni Morrison, 1973)

Trickster. do que se trata? O próprio termo traz em si tanta controvérsia que uma tradução equivalente para a Língua Portuguesa se tornaria uma tarefa difícil. Para não cairmos no reducionismo, manteremos o vocábulo na língua de partida e tentaremos explicar seus amplos sentidos e significações nos campos do linguístico, do simbólico, do representacional e, sobretudo, do político. O termo “trapaceiro”, como o *trickster* é lido, grosso modo, remete a algo que se situa “fora da ordem”. Logo, e de forma bem preliminar, anunciamos que esta pesquisa trata de um assunto que transita no âmbito do interdito.

A epígrafe desta seção se refere ao romance *Sula* (MORRISON, 1982³) e recai sobre uma cara questão para esta tese: e se a figura que reside fora da ordem, a mesma que é tomada como negativa, não fosse a vilã, pelo menos aos olhos do senso comum, ou estivesse acima de quaisquer suspeitas? E se essa figura, ora brincalhona, ora severa, habitasse em nós, no nosso mais mítico, e censurado, mistério? Questionar tais inquietações constitui o objetivo de nossos esforços nesta pesquisa.

Como a problemática levantada aqui trata de traços filosóficos e culturais de determinados grupos, devemos buscar algumas fundamentações na área da Filosofia como aporte teórico complementar para as nossas reflexões iniciais acerca

² Talking to Sula had always been a conversation with herself. Was there anyone else before whom she could never be foolish? In whose view inadequacy was mere idiosyncrasy, a character trait rather than deficiency? (Tradução nossa. A partir daqui, todas as traduções presentes nesta tese serão de nossa responsabilidade).

³ O ano de publicação da primeira edição é 1973. Utilizamos a edição de 1982 para este estudo.

desta figura em destaque: o/a⁴ *trickster* e posteriores análises no campo literário. Deixemos claro que, apesar de utilizarmos inicialmente dois filósofos brancos e europeus na discussão que propomos, estes não serão tomados como aporte teórico central para os argumentos levantados ao longo de nosso estudo. São utilizados como ponto de partida. Esta ressalva se faz necessária, uma vez que as autoras que compõem o nosso *corpus* são de origem nativo-americana, afro-americana e jamaico-canadense e respeitamos seus lugares de fala, pertencimento e identificações. Antes, e não menos importante, consideramos os pressupostos de Nietzsche (1999) e de Foucault (1979) como preâmbulo para as discussões de algumas críticas, filósofas negras e críticos de literatura e da cultura, tais como bell hooks (1994), Angela Davis (2016), Audre Lorde (2007), Djamila Ribeiro (2017), Gates Jr. (1988) e Roland Walter (2009); e críticas sobre nativo-americanas em estudiosas e estudioso como Liane Schneider (2001), Rubelise da Cunha (2005), Jeanne Smith (1997) e Hyde (1998). Em outras palavras, partimos de alguns/as teóricos/as estabelecidos/as na academia ocidental, mas não nos centramos nele.

Em sua *Genealogia da Moral*, Nietzsche (1999) problematiza o conceito de moral atrelado ao, em palavras do filósofo, “preconceito teológico” (p. 02) sobre o tema: o de estabelecer juízo de valor. Diferentemente disso, Nietzsche entende que é necessário se conhecer sob quais condições e circunstâncias surgiram os valores para uma compreensão dos fenômenos que se observam. Adiante, desenvolvemos estes pressupostos. Para fins de clareza textual e coerência epistemológica, estamos antecipando o que discutiremos mais adiante quanto à opção que fizemos de utilizar os termos hegemônico e não hegemônico (foucaultianos) para nos referirmos, respectivamente, a “poderosos” e a “vulgo” (nietzscheanos).

Segundo Nietzsche (1999), os “poderosos” estabelecem a fonte do conceito “bom” de forma enviesada, pois “o juízo ‘bom’ não provém daqueles aos quais se fez o ‘bem’! Foram os ‘bons’ mesmos, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons” (p. 06). Entendemos que o sistema de valoração dominante tende a partir da perspectiva do hegemônico e, por imposição, estabelece um paradigma que rege a conduta e o controle sociais. Portanto, do ponto de vista filosófico nietzscheano, não

⁴ Trazemos o/a *trickster*, por hora, por dois motivos: 1- “o” em referência aos estudos tradicionais desta categoria que optam pelo masculino; 2- “a” pela nossa opção de uso, devido à coerência com as análises do *corpus*.

há princípios de imanência no conceito de “bom”, pois “esses poderosos tomaram para si o direito de criar valores, cunhar nomes para os valores: que lhes importava a utilidade!” (p. 06).

O que podemos inferir do apresentado acima? Há um grupo privilegiado, considerando os adjetivos com que são descritos: “nobres”, “poderosos”, “superiores”, a que são legadas as práticas de poder de estabelecer os valores morais e o valor desses valores. Em outras palavras, esse grupo, que chamaremos de hegemônico, estabelece e julga o que é “bom” e o que é “ruim”. Portanto, o crivo de bom ou ruim já é, em si, fato a ser questionado. No entanto, os sujeitos que compõem as relações sociais e, por enquanto só levantamos uma suposição, operam em diferentes lados.

Se pensarmos binariamente, há o grupo não hegemônico (“vulgo”) que se opõe ao grupo que estabelece as regras (hegemônico), que imagina que aquele deveria submeter-se a esse. Ora, essa pretensão do grupo hegemônico de dominação cultural (além da social e da econômica) é colocada em xeque, vez que há outros grupos, em outras culturas, ou indivíduos dentro dessas culturas, que podem viver fora das amarras dos grupos hegemônicos, que não se submetem a suas regras e propostas, ainda que aparentando estar em completa discriminação ou alienação ou mesmo aos grupos que não têm acesso ao hegemônico.

De acordo com os pressupostos de Stuart Hall (2006), entendemos que há certa artificialidade neste paradigma binário em construir opostos fixos como possíveis identidades. Isto porque, segundo Hall (1999), um “tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX”. De fato, modelos prefixados e estabelecidos *a priori* não dialogam com a multiplicidade do caráter *trickster* que nos interessa, conforme pretendemos mostrar nesta seção. E se considerarmos que não há só dois lados, mas múltiplos lugares pelos quais o *trickster* transita? Ou, simplesmente, que o *trickster* não está de nenhum lado, já que rompe com os binarismos organizados como formas de controle pelos poderosos?

Mais claramente, o que temos como hipótese é que a figura do *trickster* pode estar do lado do hegemônico, caso lhe seja conveniente ou necessário em um determinado momento, pois se trata de uma figura cujas atitudes não se prestam a nenhum lado, mas ao próprio interesse. E isto não significa dizer que concorde com o lado impositor ou que esta figura seja, moralmente, “ruim”. Por isso, reportamo-nos

a Nietzsche (1999), pois este argumenta que as condições e as circunstâncias conduzem práticas da moral, não estando atreladas a conceitos de “bom” ou de “ruim”.

Considerando os prefixos **a-** e **i-**, em sua concepção etimológica, temos: **a-**: de origem grega - privação, negação, insuficiência, carência, contradição (BECHARA, 2009, p. 451); **i-**: de origem latina - sentido contrário, negação, privação (BECHARA, 2009, p. 449). Se atrelarmos a esses prefixos, o radical **-moral**, temos, no sentido dicionarizado: **amoral**: “1- que não tem senso moral⁵”; **imoral**: “1- contrário à moral; 2- falta de moralidade; 3- desonesto; 4- escandaloso; 5- libertino⁶”. Diante disto, arriscaríamos dizer que a figura *trickster* se apresenta amoral quando se coloca para além da ordem moral hegemônica para transgredi-la; e imoral quando se apresenta participante dessa ordem, para subvertê-la.

Para entendermos, etimologicamente, os conceitos de **subversão** e de **transgressão**, temos: 1- do latim *subversio* – “ação ou efeito de perturbar⁷”; 2- do latim *transgressio* – “ação ou efeito de infringir, de violar⁸”. Do ponto de vista político foucaultiano (1979), a subversão é uma mudança de posição/perspectiva de uma dada ordem. No entanto, acreditamos que esta mudança de perspectiva não causa uma transformação de paradigma; é como se virássemos uma moeda: o lado cara é o inverso do lado coroa. Embora conflituosa, a subversão não desloca os pilares da estrutura, apenas provoca uma descontinuidade. A transgressão provoca o deslocamento da estrutura, rompendo com a ordem hegemônica.

Apesar de o julgamento quanto à natureza moral do *trickster* não ser mérito de nossas preocupações, tratamos deste aspecto por tangenciar interesses (e se caracterizar como o problema) desta pesquisa, dentre os quais refletir sobre o caráter subversivo/transgressor do *trickster*. Portanto, o que se espera investigar é como esta figura opera o agenciamento entre os grupos hegemônicos e não hegemônicos nas relações de poder presentes nos romances que compõem o *corpus* deste estudo e de que forma tais relações afetam a construção das personagens e a composição dos romances em análise nesta tese.

⁵ Vide sítio eletrônico: <<https://dicionariodoaurelio.com/amoral>> . Publicado em 19. abr. 2018.

⁶ Vide sítio eletrônico: <<https://dicionariodoaurelio.com/imoral>>. Publicado em 19. abr. 2018.

⁷ Vide sítio eletrônico: <<http://dicio.com.br/>>.

⁸ Idem nota de rodapé 6.

Em palavras de Foucault (1988), “não há, no princípio das relações de poder, e como matriz geral, uma oposição binária e global entre os dominadores e os dominados” (p. 104). Ressaltamos que utilizamos este princípio foucaultiano de que não há uma instituição chamada poder, mas as práticas desse poder em relações sociais para fundamentarmos o argumento de que o lugar do *trickster* não é estabelecido por maniqueísmos ou por relações binárias. Não há poder isolado ou bipolarizado, há práticas de poder e sua atuação cruzada entre os sujeitos. Assim, partimos do pressuposto de que há relações de poder (entre elas, classe, gênero, raça) que permeiam as práticas sociais e que o *trickster* transita entre/por elas, sem fazer parte de uma causa específica, mas com presença marcada por objetivos de subversão/transgressão.

Neste capítulo intencionamos apresentar aspectos que nortearão nossa investigação, como primeiro ponto. Além disso, demonstraremos um panorama de (não) conceitos sobre o *trickster* – descrevendo mais que definindo – e apontamos algumas problematizações a fim de demonstrarmos diferentes formas de manifestação de *trickster* para a condução de nossas análises.

1. 1. Contando Tricksters: concepções, não-definições e não-conceitos

*O que você acha que eu devo usar amanhã? Eu tenho que estar bem para a luta*⁹ (HOPKINSON, 2000).

Para início de conversa, devemos explicitar o que entendemos por *trickster*. Esta figura se veste para a luta e ora inverte, ora subverte sistemas de opressão. Assim, os *tricksters*, tomando aqui apenas algumas características paradigmáticas levantadas por Hynes; Doty (1993), são figuras míticas e pertencem a algumas tradições particulares, por um lado. Por outro lado, há um “**contexto maior** do que parece ser fenômenos mais amplos **de expressão cultural dos humanos em geral**”¹⁰ (p. 03, grifos nossos).

⁹ What do you think I should wear tomorrow? I have to look nice for the fight.

¹⁰ “**broader context** of what seems to be the wider phenomena **of general human cultural expression**”.

Considerando o destaque na citação acima, entendemos que há um vasto caminho para se trilhar quando o assunto é *trickster*, uma vez que se apresentam várias possibilidades de/para esta categoria. No entanto, adiantamos que nossa perspectiva considera a subversão/transgressão de situações de opressão a favor do não hegemônico, dentro de um sistema de relações de poder envolvendo gênero, de raça e de classe, como nosso foco, ainda que muitas vezes não seja uma atitude consciente ou intencionalmente política, mas acaba atuando nessa esfera. Portanto, a categoria *trickster* que pretendemos utilizar nas nossas análises, dá-se pelo/através da atuação das personagens, não somente por figuras míticas e representativas de uma dada tradição, e sim, como essas constituem o tecido da narrativa por suas presenças e por suas falas. Isto porque o discurso, como é construído de forma contra hegemônica, vai ser importante, já que é parte da cultura e, ao mesmo tempo, elemento contestador.

Feitas algumas breves considerações sobre qual perspectiva de análise e de conceitos filosóficos que subsidiarão nossas investigações, seguimos com uma descrição, assim como uma problematização, de vários pontos de vista sobre o conceito de *trickster*. Estes conceitos serão colocados aqui como contextualização sobre o tema e como um registro histórico das teorizações sobre *trickster*, pelo menos daquelas que tivemos acesso nos contextos do que se costuma chamar de ‘ocidente’ e fora dele.

Trazendo o ponto de vista estrutural linguístico, Gates Jr. (1988), em seu *Signifyin’ Monkey*, parte da dicotomia saussureana de significante x significado, em que a imagem (significante) interage com o conceito (significado) e forma um signo linguístico. Segundo o mesmo autor, a imagem (significante), quando elaborada para além de seu significado (conceito), produz efeitos de sentido divergentes entre si [“signifyin(g)”¹¹].

Ao que nos parece, a base do argumento deste crítico literário afro-americano está sedimentada no discurso da negritude, tendo Du Bois (vide *Criteria of Negro Art*¹²) como centro do dito renascimento negro, uma vez que se trata do lugar Afro-América. Acrescentamos que o movimento de Negritude em África, surgido a partir

¹¹ Mantém-se o termo de Gates Jr. na íntegra para não comprometer a teoria do autor por vias de mau uso de um equivalente na língua portuguesa.

¹² DU BOIS, W.E.B. *Criteria of Negro Art*. In: **The Crisis**. Vol. 32. October 1926, pp. 290-297.

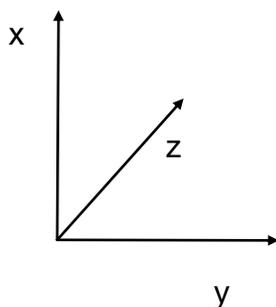
de ideias de Léopold Sédar Senghor e Aimé Césaire, entendido como o caráter político-estético de mobilizar a população e classes dirigentes para a luta contra o colonialismo, também se fazia sentir através de manifestações estéticas, como a poesia, e seu envolvimento com os movimentos de independência a partir dos anos 1960 (BERND, 1988).

Segundo Bernd (1988), a ideia da negritude, em um de seus caminhos, começa a ter fôlego nos EUA, a partir da crítica construída pelo olhar de escravizados/as (desenvolvida no Harlem Renaissance – 1920/30). Passando pelas Antilhas, o termo é cunhado pelo martinicano Aimé Césaire, quando morava em França, até atingir a África, em tempos de descolonização deste continente. Do ponto de vista linguístico, a proposta é subverter o discurso do branco, a partir da afirmação do termo *negro* (em língua inglesa, pós-1970, o clamor é pelo termo *black*, pela vertente da política de cor), enquanto processo de significação de empoderamento.

Dentro desta ótica de Gates Jr. (1988), o processo de significação dá-se pela representação e o *signifyin(g)*, desta forma, não é passivo. Embora admita que é difícil se chegar a um consenso sobre a definição de “*signifyin(g)*”, Gates Jr. opera suas análises articulando a questão da dupla-fala e da trapaça com o tipo usado pelo “monkey”. Em outras palavras, cabe observar como certas formas discursivas podem transformar um significado *x*, em significados *y*.

Sendo assim, lendo *x*- eixo paradigmático (significante); *y*- eixo sintagmático (significado); *z*- “*signifyin(g)*”, temos:

FIGURA 01: Dicotomia significante x significado – “*signifyin(g)*”



Com esta ilustração, o que se espera observar é como mudanças operadas no eixo do significante (*x*) – o paradigmático – podem resultar em transformações no

significado (y) – o sintagmático e, desta forma, gerar o “signifyin(g)” (z). Arriscamos, neste estudo, aproximar o “signifyin(g)” ao *trickster*, através do tropo, enquanto estratégia discursiva. Ainda baseados em Gates Jr.: “pensar no conceito negro de *Signifyin(g)* é um tanto quanto tropeçar inconscientemente em um corredor de espelhos: o próprio signo aparenta estar duplicado, no mínimo, e (re)duplicado em cada nova investigação”¹³ (1988, p. 90).

Ora, se o signo pode se reduplicar, dependendo do paradigma que vai desencadear o efeito de sentido, e considerando o *trickster* como “notórios rompedores de fronteira”¹⁴ (HYNES; DOTY, 1993, p. 33), estaríamos diante de uma trapaça discursiva de que os elementos constituintes de uma narrativa poderiam se utilizar? Em primeiro lugar, deveríamos entender de que lugar determinado texto fala. Interessa-nos o lugar do não hegemônico, haja vista o nosso *corpus*, mas que desafia essa localização constantemente.

O crítico Paul Radin [1956] (RADIN; KERENYI; JUNG, 1972) publica seus estudos em 1956 e credita às figuras *tricksters* um caráter de raiz arquetípica e ligadas a crenças transcendentais. Argumento fundamentado nos pressupostos de Jung (e tendo este como ensaísta em seu livro), o mito do *trickster*, para Radin, confere uma ambiguidade. Ao mesmo tempo em que essa figura mítica tem força criadora, ela destrói; ela trapaceia e é trapaceada; é subumana e super-humana. Neste sentido, o *trickster* atinge um sentido simbólico na representação de tipos psicológicos. Para Radin (*op. cit.*), o *trickster* é o espírito da desordem e “o inimigo de fronteiras”¹⁵ (p. 185).

Já em seu prefácio, o crítico Radin anuncia o caráter ambivalente da figura *trickster* ao afirmar:

Trickster é, ao mesmo tempo, criador e destruidor, dá e toma, ele ludibria e é sempre ludibriado [...] ele não conhece nem o mal nem o bem e, mesmo assim, ele é o responsável por ambos. Ele não possui nenhum valor, moral ou social [...] e é através de suas ações que

¹³ Thinking about the black concept of Sgnifyin(g) is a bit like stumbling unaware into a hall of mirrors: the sign itself appears to be doubled, at the very least, and (re)doubled upon ever closer examination.

¹⁴ Notorious border breakers.

¹⁵ The enemy of boundaries.

todos os valores passam a existir¹⁶ (RADIN; KERENYI; JUNG, 1972, p. xix).

Ao traçar algumas análises antropológicas e psicológicas em episódios do *Winnebago Trickster Cycle*¹⁷, Radin (RADIN; KERENYI; JUNG, 1972) demonstra que a figura *trickster* desempenha dois papéis: 1- de uma estrutura psíquica arquetípica que, segundo Jung, volta a “uma consciência humana absolutamente indiferenciada correspondente a uma psique que dificilmente deixou o nível animal¹⁸” (RADIN; KERENYI; JUNG, 1972, p. 106); 2- de uma forma atual do mais desavergonhado e livre sátiro das obrigações pesadas da ordem social, da religião e dos rituais.

Trazendo um trecho do prefácio do livro, Radin (RADIN; KERENYI; JUNG, 1972) afirma que

poucos mitos têm uma distribuição tão ampla como aquela que, conhecida pelo nome de *Trickster*, apresentamos aqui. Poucos são os que podemos confidenciar assertivamente que **pertencem às mais antigas expressões da humanidade**. Outros poucos mitos persistiram com seu conteúdo fundamental sem mudanças. O mito *Trickster* é encontrado na forma claramente reconhecível entre as mais simples e as mais complexas tribos aborígenes. Nós o encontramos entre os gregos, os chineses, os japoneses e no mundo semita. Muitos dos traços do *Trickster* foram perpetuados na figura do coringa medieval e tem sobrevivido até a data atual nas peças Punch e Judy e na figura do *clown*. *Embora* seja repetidamente combinado a outros mitos e frequente e drasticamente reorganizado e reinterpretado, seu enredo básico parece sempre ter sido bem sucedido ao reafirmá-lo¹⁹ (RADIN; KERENYI; JUNG, 1972, p. xxiii-xxv, grifos nossos).

¹⁶ Trickster is at one and the same time creator and destroyer, giver and negator, he who dupes others and who is always duped himself [...] He knows neither good nor evil yet he is responsible for both. He possesses no values, moral or social, yet through his actions all values come to being.

¹⁷ O Ciclo do *Trickster Winnebago* é um conjunto de mitos que traçam as aventuras da cultura do herói (*Wakjākága*), na Winnebago de fala Sioux do centro de Wisconsin e no leste de Nebraska. “The Trickster Cycle is a set of myths tracing the adventures of the culture hero Trickster (*Wakjākága*), in Siouan-speaking Winnebago of central Wisconsin and eastern Nebraska” (In: RADIN, Paul *et al.* **The Trickster**: a study in American Indian Mythology. New York: Schocken Books, 1972, p. 17).

¹⁸ An absolutely undifferentiated human consciousness, corresponding to a psyche that has hardly left the animal level.

¹⁹ Few myths have so wide a distribution as the one, known by the name of the Trickster, which we are presenting here. For few can we so confidently assert that they **belong to the oldest expressions of mankind**. Few other myths have persisted with their fundamental content unchanged. The Trickster myth is found in clearly recognizable form among the simplest aboriginal tribes and among the complex. We encounter it among the ancient Greeks, the Chinese, the Japanese and in the Semitic world. Many of the Trickster's traits were perpetuated in the figure of the mediaeval jester, and have survived right up to the present day in the Punch-and-Judy plays and in the clown. **Although** repeatedly combined with other myths and frequently drastically reorganized and reinterpreted, its basic plot seems always to have succeeded in reasserting itself.

Nesta passagem, Radin (1972) coloca o caráter mítico e fundador do *trickster* ao afirmar que “pertencem às mais antigas expressões da humanidade”. Segundo Jung (2008), o princípio do arquétipo trata de uma parte herdada da psique e se configura em padrões de estruturação do desempenho psicológico ligados ao instinto. Ao analisar vários pacientes, Jung percebeu imagens cujos motivos se repetem em outros lugares e pela história, o que subsidia a ideia do inconsciente coletivo: tipos mitológicos irrepresentáveis entre si e evidentes somente através de suas manifestações.

Ao que nos parece, Radin (RADIN; KERENYI; JUNG, 1972) coloca a diversidade cultural em um lugar de pouca relevância, uma vez que em seu discurso subjaz uma perspectiva fixa do elemento cultural *trickster*, o que vai de encontro com o que Jung postula sobre arquétipos. O autor inscreve que “although” (*trad.* embora – ideia concessiva) haja um hibridismo na forma do *trickster*, a figura se mantém estabelecida. Entendermos que o lugar de que Radin fala é do mítico, do simbólico, portanto uma figura arquetípica e de formas determinadas. No entanto, ressaltamos nossa discordância, haja vista nossa concepção de *trickster* ser atrelada à cultura sob o ponto de vista da não fixidez de elementos culturais (LARAIA, 2009) e do hibridismo cultural (BHABHA, 1998). Mais tarde trataremos detalhadamente dos pressupostos que fundamentam isso.

Sendo assim, caberia à crítica literária a descrição dessas figuras em diferentes narrativas? E quanto à interpretabilidade discursiva dessas figuras, para além do texto? É certo que Radin – antropólogo, contemporâneo e simpatizante das ideias da Antropologia Cultural descritiva de Franz Boas – não intenciona fazer crítica literária. O que motiva nossa ressalva é o fato de que, para a crítica literária, os apontamentos desta obra não oferecem ferramentas muito úteis para a análise crítica e reflexiva de obras literárias que trazem o *trickster*. Guardamos aqui a importância da obra como marco inicial para os estudos literários.

A obra *The Structural Study of Myth* (1955), de Lévi-Strauss atesta o modelo estrutural de análise do mito deste antropólogo, professor e filósofo belga. De início, Lévi-Strauss ressalta o paradoxo no mito: por um lado aponta a característica arbitrária dos mitos que não obedecem a nenhuma lógica; por outro lado, demonstra que muitas culturas diferentes apresentam mitos similares, fato que destoia da aparente característica arbitrária dos mitos. Sendo assim, a tarefa do antropólogo é

uma tentativa de estabelecer análises estruturais que categorizem os mitos na ocidentalidade, dentre eles o *trickster*.

Aproximando o mito de uma forma específica de linguagem, Lévi-Strauss (1955) reconhece os temas míticos. Assim, de acordo com seu método estrutural, um mito pode ser analisado nos temas que são subseqüentemente classificados e visualmente disponibilizados em colunas. O eixo horizontal do quadro dos temas míticos representa o desenvolvimento diacrônico do mito. A coluna vertical as variações do mesmo tema (LÉVI-STRAUSS, 1955).

Já em sua obra *Structural Anthropology* (1963), Lévi-Strauss argumenta:

O *trickster* da mitologia americana permanece até então como uma figura problemática. Por que o seu papel por toda a América do Norte é reconhecido praticamente em todo lugar como coioote ou corvo? Se mantivermos em mente que o pensamento mítico sempre progride da precaução dos opostos para sua determinação, a razão dessas escolhas se torna mais clara. **Precisamos apenas estabelecer que dois termos opostos sem intermediários sempre tendem a ser substituídos por dois termos equivalentes que admitem um terceiro como mediador**; então um dos termos polares e o mediador são substituídos por uma nova tríade e assim por diante²⁰ (p. 224, grifo nosso).

Estudos, a exemplo de Carroll (1981), apontam que este método de Lévi-Strauss apresenta algumas arestas como a aparição de duas figuras míticas representativas do *trickster* na América do Norte: ora coioote ora corvo. Carroll atesta que no noroeste pacífico, a figura do coioote é bem recorrente e que a figura do corvo é muito presente nas planícies e planaltos das tribos da Califórnia, mas que se considerarmos o leste do continente há de se encontrar uma variedade de figuras *tricksters* e que nenhuma traz o coioote ou o corvo. Isto posto, o estudioso argumenta que o coelho é bem típico de *storytelling* de nativo-americanos do sul e dos povos do nordeste Nanabush (também grafado como Nanibozhu, Nanahboozhoo, Manabozho, Manabus, Manabush)²¹. Segundo Carroll (1981), “este caso é

²⁰ The *trickster* of American mythology has remained so far a problematic figure. Why is it that throughout North America his role is assigned practically everywhere to either coyote or raven? If we keep in mind that mythical thought always progresses from the awareness of oppositions toward their resolution, the reason for these choices becomes clearer. **We need only assume that two opposite terms with no intermediary always tend to be replaced by two equivalent terms which admit of a third one as a mediator**; then one of the polar terms and the mediator become replaced by a new triad, and so on.

²¹ Resguardamos esta denominação de povos nativo-americanos por ser lugar de pertencimento à Louise Erdrich. Chippewa (**Ojibwa**, **Ojibwe**, **Ojibway** ou Ojibwemowin) é uma língua algonquina falada no alto Michigan na direção oeste junto ao Dakota do Norte (Erdrich nasceu em Little Falls,

particularmente devastador para o argumento de Lévi-Strauss, uma vez que Nanabush não está diretamente associado a nenhuma categoria de animal²² (p. 303).

Após estes apontamentos, acrescentamos que estabelecer métodos estanques/estruturais para análise de *tricksters* (como as destacadas no trecho acima), e ainda nos referindo às representações presentes na produção literária oral ou escrita de nativo-americanos, sem considerar as diferentes formas e possibilidades de *trickster* nos âmbitos do político, do cultural e do social, parece não contemplar satisfatoriamente uma análise literária. Sendo assim, após esse olhar antropológico, buscamos outros, mais atrelados aos campos do literário.

Na perspectiva de Lewis Hyde (1998), *tricksters* são personagens arquétipos e aparecem em diferentes culturas; são “boundary-crosser” (atravessadores de fronteiras). Os *tricksters* atravessam e, muitas vezes, quebram regras sociais; mais ainda “violam princípios de ordem social e natural, rompem com a vida normal, ludicamente, e restabelecendo-a sob uma nova perspectiva²³” (*op. cit.*, p. 07). Esse autor nos traz uma perspectiva de transgressão do *trickster*, como personagem. Em outras palavras, percebemos seu caráter ativo, além da conotação de passividade da característica figurativa.

Apesar de ainda transitar pelo campo do simbólico, ou seja, do arquétipo, partindo de Hyde (1998), entendemos que o *trickster* age nas narrativas em que aparece como protagonista e operador de mudanças. O autor coloca que “também há casos em que o *trickster* **cria fronteiras** ou traz, para a superfície, uma diferença que estava anteriormente escondida do que se mostra²⁴” (p. 08, grifos nossos). Baseados neste caráter de agente duplo, de “atravessadores de fronteiras” a “criadores de fronteiras”, que compreendemos a duplicidade de inversão e subversão do *trickster*; mais especificamente, como personagem, o *trickster* opera

Minnesota-EUA). O estado de Minnesota se localiza entre Illinois e Michigan a leste e Dakota do Norte, a oeste.

²² This case is especially damaging to the Lévi-Strauss argument because Nanabush is not directly associated with an animal category at all.

²³ Violate principles of social and natural order, playfully disrupting normal life and then re-establishing it on a new basis.

²⁴ There are also cases in which trickster **creates a boundary** or brings to the surface a distinction previously hidden from sight.

ora sob uma configuração descontínua, ora transformadora nas narrativas que protagoniza, conforme já afirmamos anteriormente.

Entendendo que o *trickster*, para Hyde (1998), funciona como agente duplo nas narrativas, cabendo destacar em que lugares ele circula para descrevê-lo, e não defini-lo. Sendo assim:

[...] a melhor forma de descrever o *trickster* é dizer simplesmente que a fronteira é onde ele será encontrado – às vezes apagando-a, às vezes movendo-a – mas, sempre lá, o deus do limítrofe em todas as suas formas²⁵ (HYDE, 1998, p. 09).

O fato de descrever e não definir, acreditamos, ser característica bem importante quando se trata dessa presença, uma vez que não percebemos um caráter cristalizado, uma identidade fixa para o *trickster*. No lugar de símbolo há formas de apresentação desta, o que muitos estudiosos convencionaram dizer, “figura”. Podemos afirmar que estas formas, portanto no campo do representacional, assumem um caráter de mito no repertório do imaginário de algumas culturas e, na maioria das vezes, apresentam-se na figura de um animal ou de alguma entidade deísta ou divina, considerando as cosmogonias oriental e ocidental.

Segundo Hyde (1998), para povos nativo-americanos, o coioote toma uma função de habitante da estrada, numa conotação do rumo da vida, e funciona como um contador de histórias. Para o mundo ocidental, partindo da cosmogonia²⁶ greco-romana, Prometeu (em figura humana) seria um *trickster* que rouba o fogo divino e leva-o para os homens para ensinar-lhes a usá-lo. Desta feita, e reforçando a(s) atitude(s)/função(s) do *trickster*, temos: “é nas barreiras bem protegidas que essas figuras são especialmente *tricksters*, porque nelas eles devem ser os mestres da enganação para avançar”²⁷ (p. 07). Essas figuras atuam e transitam no entre-lugar²⁸, portanto tanto em seu *ethos* quanto em seu habitat, o *trickster* traz em si a ambiguidade em sua constituição identitária.

²⁵ [...] the best way to describe trickster is to say simply that the boundary is where he will be found – sometimes erasing or moving it, but always there, the god of the threshold in all its forms.

²⁶ Partimos do conceito de cosmogonia como narrações mitológicas que explicam o surgimento do mundo (In: JAEGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013).

²⁷ It is at well-guarded barriers that these figures are especially tricksters, for here they must be masters of deceit if they are to proceed.

²⁸ O entre-lugar, para Bhabha (1998), é o lugar do interstício, do movente, da negociação. Funciona como uma espécie de guarda das diferenças identitárias, na trama das relações sócio-culturais.

Continuamos com o argumento de que, pela perspectiva de Hyde (1998), a figura do *trickster* não é somente um tipo estanque, mas ativo nas narrativas. Apesar de percebermos uma característica mais operante dessa figura, diferenciando-se dos estudos mais clássicos sobre o assunto, este autor utiliza a tradição como escolha metodológica de seu trabalho. Tal fato não dialoga com nossa escolha do *corpus* (três romances, vide introdução). Isto se justifica pelo fato de os romances a serem analisados apresentarem tipos diferentes da figura tradicional do *trickster*: comumente atrelado ao macho, atuante, mas ainda representativo de um paradigma patriarcal.

É certo que Hyde (1998) reconhece a existência e marca a presença da coioite fêmea, por exemplo, nas narrativas nativo-americanas. O autor explica que há esta representatividade de matrilinearidade e matrilocidade nas narrativas acima mencionadas. Destacamos uma observação de Hyde (1998) bastante pertinente em relação ao foco no *trickster* macho nos estudos tradicionais: todos os *tricksters* canônicos operam em mitologias patriarcais e parece ser, para o autor, a explicação de *tricksters* que atuam no espaço da margem ser macho²⁹.

Esta observação nos parece plausível, uma vez que se trata do objeto de nossas análises: a *trickster* feminina. Ao longo de nossa explanação sobre *trickster*, pretendemos historicizar como os estudos caminham da figura tradicional (canônica) para a configuração de *trickster* como personagem mais complexa e elaborada, com destaque para as narrativas mais contemporâneas.

Passemos de concepções para conceitos e verbetes, enquanto tentativas de (não) definições. Começamos pela estudiosa brasileira de estudos canadenses, literaturas indígenas, com ênfase em *Tricksters*, e professora associada da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Rubelise da Cunha tem sua Tese de Doutorado defendida no ano de 2005, sob o título *Decolonizing Tricks: Storytelling Figures of Resistance in Lee Maracle, Thomas King and Tomson Highway* (PUCRS), a ser retomada *a posteriori*. Em 2007, publica o verbete *Trickster*, no Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas, organizado por Zilá Bernd.

Segundo o que Cunha (2007) expõe no verbete acima, o termo *trickster* foi usado no século XVIII para designar pessoas trapaceiras e enganadoras, de acordo

²⁹ Em Hyde (1998), os termos que o autor utiliza são *male* e *female*. Apesar de haver a possibilidade de traduzirmos como masculino e feminino, respectivamente, optamos por macho e fêmea (termos biológicos) por se tratar de figuras, em sua maioria, representadas por animais.

com o *Oxford English Dictionary*. Já Hynes; Doty (2003) afirmam que no século XIX o termo foi usado para se referir aos opositores do Partido *Tory*, o Partido *Whig*, no contexto inglês. E os estudos de Arnold Krupat (2003) apontam que o termo foi utilizado, no fim do século XIX, por Daniel G. Brinton para descrever a personagem das histórias tradicionais orais (tradição de *storytelling*; *tricksters* como personagens performáticos) da maioria dos povos nativos nas Américas.

A respeito dos membros do Partido Whig e sua alcunha de *tricksters* no século XIX, entendemos que é digno de nota um fato que a *Encyclopaedia Britannica* aponta sobre a origem dos partidos opositores. A saber:

Whig e *Tory*, membros de dois partidos políticos opostos ou facções políticas na Inglaterra, particularmente durante o século XVIII. Originalmente “Whig” e “Tory” eram termos de abuso introduzidos em 1679, durante a guerra fervorosa sob a pena de destituir James, duque de York (depois James II), da sucessão. *Whig* – qualquer que seja sua origem em gaélico escocês – era um termo aplicado a ladrões de cavalos e, depois, aos escoceses presbiterianos; **conota não conformidade e rebelião** e era aplicado àqueles que clamavam o poder ao destituir o herdeiro do trono. *Tory* era um termo irlandês sugerindo a ilegalidade papista e era aplicado àqueles que apoiavam o direito hereditário de James apesar de sua fé católica romana^{30 31}

Destaque foi dado a este fato, uma vez que já no século XVIII o termo *trickster* é atribuído ao “ruim”, ou pelo menos ao “ruim” pelo jugo dos “poderosos” – refiro-me à discussão anterior proposta por Nietzsche (1999) já citada na introdução deste capítulo. Conforme se vê em: “conota não conformidade e rebelião”, em referência aos membros do *Whig Party* e alusão ao *trickster*. Desta feita, a conotação maligna atribuída ao *trickster* é creditada ao fato de questionar/subverter a ordem hegemônica.

Voltando ao verbete de Cunha (2007), os *tricksters* são figuras descritas como ambíguas, homens ou animais, que transitam entre os opostos e não pertencem a lugar algum, senão ao seu próprio: o entre-lugar. Para a autora mencionada, “[...] tais figuras não habitam as dicotomias ocidentais, pois são oriundas de línguas e

³⁰ Vide sítio eletrônico: <<https://www.britannica.com/topic/Whig-Party-England>> Acesso em: 09. ago. 2017, grifo nosso.

³¹ Whig and Tory, members of two opposing political parties or factions in England, particularly during the 18th century. Originally “Whig” and “Tory” were terms of abuse introduced in 1679 during the heated struggle over the bill to exclude James, duke of York (afterward James II), from the succession. Whig – whatever its origin in Scottish Gaelic – was a term applied to horse thieves and, later, to Scottish Presbyterians; **it connoted nonconformity and rebellion** and was applied to those who claimed the power of excluding the heir from the throne. Tory was an Irish term suggesting a papist outlaw and was applied to those who supported the hereditary right of James despite his Roman Catholic faith.

memórias culturais nas quais essas oposições binárias não têm sentido” (p. 641). Com isso, e baseada nas considerações da autora, tal fato consiste em um problema para os estudos ocidentais sobre o assunto, pois haveria uma sobreposição do pensamento ocidental ao lugar de origem dessas figuras. Por este relevante motivo, faz-se necessário entender de que lugar falam as personagens *tricksters* dos romances elegidos para este estudo e, sobretudo, em que(ais) matriz(es) cultural(ais) está(ao) inserida(s).

Neste momento, trazemos para a discussão Babcock; Cox [1989] (2012), em seu texto *The Native American Trickster*, publicado em 1989. Para os autores, a figura *trickster* tem poder e popularidade, pois “ele/ela não conhece nenhum laço, vive em um mundo aquém e além de classificação e está sempre em movimento³²” (p. 98). Percebemos dois pontos importantes a serem analisados.

O primeiro dá-se ao fato de haver a marca discursiva do/a *trickster* como masculino/feminino (*he/she*), fato relevante pois na Língua Inglesa o *he* e o *she* são morfossintaticamente classificados como pronome sujeito (*subject pronoun*, correspondente ao pronome pessoal do caso reto, na Língua Portuguesa) designado para homem e mulher, respectivamente. Tal fato nos faz entender que há a possibilidade de se ter o/a *trickster* como ser humano, além da tradicional e mitológica figura do animal.

Salientamos que nos interessa a passagem do termo **figura** *trickster* para O ou A **político** *trickster* (feminista e interseccional) e sua representação na Literatura, enquanto personagem. Isto porque tal pressuposto sustenta a hipótese de que *tricksters* podem estar para além da espécie (animal), cujo gênero também não se limita, para marcar dada cultura. Não estamos, com isso, afirmando que estes autores defendem o/a *trickster* como agente social. Antes, Babcock; Cox (2012) trazem animais em suas investigações, haja vista os objetos de análise de suas pesquisas, além de os mundos animal e humano ocuparem em algumas culturas esferas muito equivalentes.

O segundo ponto é o caráter de liberdade do/a *trickster*, uma vez que não se prende a convenções e se encontra sempre em trânsito. Essa característica oferece a ele/ela uma flexibilidade para agir livremente e se adaptar a quaisquer

³² He/she knows no bounds, lives in a world before/beyond classification, and is always in motion.

circunstâncias e condições, visto que não possui forma fixa, além de escapar de situações coercitivas e/ou punitivas.

Ainda de acordo com Babcock; Cox (2012), e estes citando Turner (1977) e Wiget [1990] (2012), o/a *trickster* aparece no imaginário nativo-americano como animais, às vezes corvos, coelhos ou coiotes. Estes últimos são mais comuns nas narrativas tradicionais nativo-americanas. Nestes textos o/a coiote toma o papel de narrador/a e aparece como personagens com variadas formas culturais e fazendo uso de gêneros textuais, desde piadas, mitos sagrados e pinturas contemporâneas.

Duas constatações nos estudos dos autores supracitados são pauta de uma apreciação crucial para nossos argumentos sobre o/a *trickster* como agente social, conforme procederemos nas análises de nosso *corpus*. Este enunciado ilustra nosso primeiro ponto de discussão: “qualquer que seja a **máscara de animal** que o *trickster* use, ele é sempre entendido como **humano** – um humano, entretanto, **que pode mudar sua aparência à sua vontade** e para quem a fronteira humano/animal não existe³³” (BABCOCK; COX, 2012, p. 100, grifos nossos).

O primeiro grifo “máscara de animal” nos remete às considerações de Nietzsche (1999) levantadas como notas introdutórias deste capítulo: o “bom” e o “ruim”. Estes “juízos de valor”, como o filósofo aponta, são questionáveis por si só, conforme já observamos. Nietzsche (1999) ainda coloca que a religião judaico-cristã traz o conceito de culpa para sobrepujar aqueles que exercem a sua vontade, portanto, aqueles que fazem valer a sua potência. Desta forma, tem-se a culpa como mecanismo de controle.

Em sua função de controle, o sentimento de culpa vela vontades, desejos e emoções contrários àqueles alicerçados na razão, na ética e nos bons costumes dos “bons”. Sendo assim, quaisquer manifestações autênticas e livres do jugo das regras sociais são consideradas doença ou comparadas ao animalesco, ao “não evoluído”.

Em outras palavras, e considerando o segundo grifo “humano que pode mudar sua aparência à sua vontade”, levantamos duas questões-chave para o desenvolvimento de nossa investigação. A primeira: **não seria o/a *trickster* um/a agente de subversão de uma dada ordem, transgredindo as regras?** Este

³³ Whatever **animal mask** *trickster* wears, he is always understood as human – a **human**, however, **who can shift his shape at will** and for whom the human/animal boundary does not exist.

questionamento surge dado o caráter mutável e moldável de acordo com a vontade do/a *trickster* e dos diversos lugares que esse pode ocupar.

Sobre isso, encontramos em Jung [1956] (RADIN; KERENYI; JUNG, 1972, p. 200-3), o *trickster* é “uma estrutura psíquica arquetípica [...] Ele é um precursor do salvador e, como ele, Deus, homem e animal ao mesmo tempo³⁴”. Apesar de Jung conferir um caráter místico ao *trickster* e, antes de concordarmos com o psicanalista, entendemos que este pode romper o campo do simbólico e revestir-se de representações de humano que transgridem a ordem, desmascarados, e desmi(s)tificam a categoria tradicional do *trickster*.

A segunda questão: **e se representações de humanos fossem possíveis (des)velando as relações de poder presentes na sociedade?** Isto porque há nas narrativas a figura simbólica animal, como mascaramento, pois o “sujo”, o “degradado” não pode vir à tona. Segundo os autores:

No tempo mítico e na narrativa, o coioete aparece um dos primeiros seres responsável pelo ‘mundo como ele é’ [...] Polissêmico, bem como multifuncional, o coioete e suas histórias apenas ‘seguem’ para algum lugar além da interpretação, **personificando resistência e sobrevivência**³⁵ (BABCOCK; COX, 2012, p. 99, grifo nosso).

Tomando o *trickster* como figura mítica, do ponto de vista simbólico do humano, este é representado por um animal que é um contador de histórias e que personifica resistência e sobrevivência. Nossa inquietação é como estes símbolos passam a ser mais que metáforas e são tratados na Literatura como representações de subversão/transgressão da ordem estabelecida.

Reforçando a discussão sobre o caráter do sujo, do mascarado e do abjeto geralmente atrelados ao *trickster*, trazemos Mary Douglas [1966] (2001), em seu *Purity and Danger*. Quando a autora versa sobre poluição e tabu, entendemos que a função dada a essas figuras de anomalia ou sujeira não é apenas a oposição limpo/sujo. Para além disso, levanta-se uma reflexão sobre o fictício homem-feito e suas categorias culturais arbitrárias para as quais criaram-se figuras, ideias e tabus para sustentar este mito. Para a antropóloga e teórica cultural:

³⁴ An archetypal psychic structure [...] He is a forerunner of the saviour, and, like him, God, man, and animal at once.

³⁵ In mythic time and narrative, coyote appears as one of the first beings, responsible for ‘the world as it-is’ [...] Polysemic as well as multifunctional, coyote and his stories just keep ‘going along’, somewhere beyond interpretation, **epitomizing resistance and survival**.

O *trickster* começa isolado, amoral e sem consciência, desajeitado, ineficaz, um bufão com forma de animal. Vários episódios podam e localizam seus órgãos do corpo de tal forma que acabam parecendo com um homem. Ao mesmo tempo ele começa a ter mais características consistentes de relações sociais e aprende lições difíceis sobre o espaço físico³⁶ (DOUGLAS, 2001, p. 81).

Compreendemos que há, na realidade, uma tentativa de higienização do ser humano representada na figura mítica: tudo o que é insuportável no homem, este é *trickster*. Por outro lado, percebe-se a natureza mítica e cômica dessas figuras, funcionando como alívio para tensões provocadas pelas regras e imposições sociais, uma espécie de *mal necessário*. Assim, o *trickster* sinaliza a necessidade de quebra da estrutura e a possibilidade de novos pontos de vista que desafiem a razão e/ou ordem.

Para Douglas (2001),

A higiene, pelo contrário, acaba por ser um excelente caminho, desde que possamos segui-lo com algum autoconhecimento. Como sabemos, a sujeira é essencialmente desordem. Não existe sujeira absoluta: existe nos olhos de quem vê. Se evitamos a sujeira, não é por causa de medo covarde, ainda menos pavor do terror sagrado. Nem nossas ideias sobre doenças são responsáveis pelo alcance do nosso comportamento em limpar ou evitar a sujeira. **A sujeira ofende a ordem.** Eliminá-lo não é um movimento negativo, mas um esforço positivo para organizar o ambiente³⁷ (p. 02, grifo nosso).

Para Wiget [1990] (2012, p. 88), o *trickster* estabelece um único objetivo, mas para alcançá-lo, “Terá o efeito de uma transformação radical na sua identidade pessoal nas normas da sociedade³⁸”. Aí está a importância do caráter mutável dessas figuras, vez que transita na contramão das regras sociais, ora criticando-as por meio da caricatura (subversão de valores), ora transformando-as através da ruptura com a ordem (transgressão de valores).

³⁶ Trickster begins, isolated, amoral and unselfconscious, clumsy, ineffectual, an animal-like buffoon. Various episodes prune down and place more correctly his bodily organs so that he ends by looking like a man. At the same time he begins to have a more consistent set of social relations and to learn hard lessons about his physical environment.

³⁷ Hygiene, by contrast, turns out to be an excellent route, so long as we can follow it with some self-knowledge. As we know it, dirt is essentially disorder. There is no such thing as absolute dirt: it exists in the eye of the beholder. If we shun dirt, it is not because of craven fear, still less dread of holy terror. Nor do our ideas about disease account for the range of our behaviour in cleaning or avoiding dirt. **Dirt offends against order.** Eliminating it is not a negative movement, but a positive effort to organise the environment.

³⁸ will effect a radical transformation of his personal identity in society norms.

Gerald Vizenor (1990), em seu *Trickster Discourse*, afirma: “*Tricksters* tribais são alótopos cômicos na narrativa, toda a figuração, um convite para o leitor e ouvinte para desconstruir as partes em um jogo de linguagem³⁹” (p. 277). Com esta perspectiva, percebemos que *tricksters* são figuras de discurso, personificadas em animais ou pessoas que são as instâncias de fala nos textos. O estudioso desenvolve mais sua tese, questionando o que Andrew Wiget (1985)⁴⁰ estabelece entre diferenças das modalidades orais e escritas das narrativas nativo-americanas. Vizenor (1990, p. 278) argumenta que “a literatura escrita nos traz uma tradição de textos, a literatura oral nos oferece uma tradição de performances⁴¹”.

O que nos interessa com o contra-argumento de Vizenor (1990) é a retirada da literatura oral dos nativo-americanos do lugar do tribal – termo utilizado por Radin (1956); por Wiget (1985; 1994) – por causa da supremacia da cultura letrada. Além disso, para marcar o lugar do discurso conferido ao *trickster*, vez que há uma tradição de textos na literatura escrita e, acompanhada a esta tradição, as estratégias discursivas.

Mais detalhadamente, em seu *Narrative Chance*, o estudioso afirma que

o *trickster* nunca é o mesmo em narrativas orais e traduzidas; no entanto, estas diferenças são resolvidas em alótopos cômicos e discurso na literatura moderna [...] Tropes são figuras de linguagem; aqui o *trickster* é um signo que se torna um alótopo cômico, uma consonância de frases com várias vozes, ironias, variações em mitos culturais e em metáforas sociais. Os alótopos cômicos compreendem significantes, o significado e os signos que, em novas teorias críticas, provê um discurso do *trickster* em narrativas orais, traduções e literatura imaginativa moderna⁴² (VIZENOR, 1989, p. 190, grifo nosso).

³⁹ Tribal tricksters are comic holotropes in narrative, the whole figuration, an invitation to a reader and listener to deconstruct the wisps in a language game. Nota de Tradução: *wisps* – mecha, punhado; resolvemos pelo termo “partes”.

⁴⁰ Vide: WIGET, Andrew. **Native American Literature**. Twayne’s United States Author Series 467. Boston: Twayne Publishers, 1985.

⁴¹ Written literature provides us with a tradition of texts, oral literature offers us a tradition of performances.

⁴² The trickster is never the same in oral and translated narratives; however, these differences are resolved in comic holotropes and discourse in modern literature [...] Tropes are figures of speech; here the **trickster is a sign that becomes a comic holotrope, a consonance of sentences in various voices, ironies, variations in cultural myths and social metaphors**. Comic holotropes comprise signifiers, the signified and signs, which in new critical theories provide a discourse on the trickster in oral narratives, translations and modern imaginative literature.

Isto consiste em um ponto crucial: a concretude discursiva do *trickster*, uma vez que este é a figura de fala em narrativas desta natureza (*storytelling* envolvendo a performance e a subversão/transgressão pela linguagem). Este argumento coincide com o de Gates Jr. (1988), conforme já demonstrado. Este aspecto levantado por Vizenor (1989) e por Gates Jr. (1988) será muito útil na constituição de nosso traçado metodológico.

Considerando o grifo na citação acima, percebemos que o *trickster*, visto como alótopo cômico e personificado em personagem, usa de estratégias discursivas para subverter/transgredir uma ordem. Mesmo que, por hora, seja apenas uma ordem discursiva. O que se espera demonstrar no *corpus* desta pesquisa é como **a**⁴³ *trickster*, como agente social/discursivo, transgride uma dada ordem hegemônica, através da linguagem e suas imbricações com as relações de poder (gênero, raça e classe). Uma das saídas metodológicas para nossas análises é o uso de elementos do discurso, vez que este é o mecanismo com o qual **a** *trickster* operacionaliza a subversão/transgressão.

Com tudo acima descrito, retomamos a ressalva de Cox (1989) para a característica que compõe *tricksters*: a não forma, a não definição; este/a que elude, rompe e desafia quaisquer classificações. No entanto, a energia do/a *trickster* está “no coração das reclassificações de gêneros textuais, definições de cânones e reestruturações de currículos⁴⁴” (p. 20). Desta feita, essa natureza de eterna transformação dessa categoria oferece fundamento para nossas análises que são pautadas na subversão/transgressão de uma ordem hegemônica por meio das ações **da** *trickster*.

Assim, de fato, o/a *trickster*, em suas multiformas, é entendido/a como a mimese simétrica da alma humana: “por um lado, superior ao homem por causa de suas qualidades sobre humanas, e por outro lado inferior a ele por suas irracionalidades e inconsciência⁴⁵” (JUNG, 1956 *in* RADIN. KERÉNYI; JUNG, 1972, p. 203). Em nossas análises, intencionamos mostrar que em narrativas

⁴³ Estabelecemos aqui o feminino (**a** *trickster*), pois intencionamos investigar a *trickster* feminina em nossas análises. Mantemos nesta seção ora **o** *trickster*, ora **o/a** *trickster*, de acordo com os estudos em que nos baseamos e que temos demonstrado até o momento.

⁴⁴ At the heart of reclassifications of genres, definitions of canons, restructuring of curriculums.

⁴⁵ On the one hand superior to man because of his superhuman qualities, on the other hand inferior to him because of his unreason and unconsciousness.

contemporâneas há *tricksters* agentes sociais, como protagonistas, não apenas figuras míticas.

O próximo subcapítulo tem o objetivo de trazer um traçado metodológico para as análises do *corpus*. Ademais, é apresentada uma problematização, bem como uma demonstração de diferentes formas de *trickster*, visto aqui como categoria de análise. Entretanto, acrescentamos que o segundo capítulo desta tese desenvolverá com mais detalhes estas diferentes maneiras de representação de *trickster* e seus intercruzamentos com as relações de poder.

1.2. Traçando uma Metodologia de Análise: apresentando diferentes formas de representação de Trickster

Em Radin *et al* (1972), encontra-se um ensaio de C. G. Jung intitulado *On the Psychology of the Trickster Figure*, do qual abstraímos o seguinte trecho:

Em contos picarescos, em carnavais e festividades, em ritos sagrados e mágicos, nos medos e exaltações do homem religioso, este fantasma do *trickster* assombra a mitologia de todos os tempos, às vezes de forma bem visível, de outras, em disfarce estranhamente adaptado⁴⁶ (RADIN; KERENYI; JUNG, 1972, p. 200, grifo nosso).

Considerando o trecho acima, já percebemos a natureza mutável do *trickster* que ora se mostra visível, ora habita o interdito. Apesar de percebermos uma abordagem bem estruturada desta figura como arquétipo psíquico, Jung (1972) já anuncia que o *trickster* é o homem (*sic.*) em disfarce. Porém, por ser tratado como um mito, o psicanalista entende que esta figura é mantida e desenvolvida para que, supostamente, tenha um efeito terapêutico. Faz-se interesse de nossa pesquisa, e assunto subjacente a este tópico, a passagem do tradicional *storytelling* para o texto literário escrito.

Diante do apresentado na seção anterior, percebemos que o *trickster* é difícil de definir. Para Cox (1989), sua definição consiste até em um perigo. Apontamos por alguns motivos, a saber: 1- incorrer no equívoco de sobrepor o pensamento ocidental a construções culturais e do imaginário de outras localidades (CUNHA, 2007); 2- confundir a diferença entre a figura da tradição oral e suas performances e a figura representada na tradição ocidental escrita (VIZENOR, 1989); 3- tomar o

⁴⁶ In picaresque tales, in carnivals and revels, in sacred and magical rites, in man's religious fears and exaltations, this phantom of the trickster haunts the mythology of all ages, **sometimes in quite unmistakable form, sometimes in strangely modulated guise.**

trickster com características binárias, em detrimento da complexidade de seu caráter (SANTOS, 2015).

Feitas essas ressalvas, partimos para alguns fundamentos que sustentam nossos argumentos neste tópico. O primeiro deles busca esclarecer uma questão imprescindível para nossas análises: como se deu a passagem do tradicional *storytelling* para o texto literário escrito ocidental? Para tanto, trazemos Cunha (2005), em sua tese *Decolonizing Tricks: Storytelling Figures of Resistance in Lee Maracle, Thomas King and Tomson Highway*.

Seus argumentos começam com uma reflexão sobre a ocidentalização e a valorização da cultura escrita em detrimento da tradição oral. Com a colonização das Américas, houve um propósito de apagamento da identidade cultural dos povos nativos como parte do processo de imperialismo. Said (1995), em sua obra *Cultura e Imperialismo*, argumenta que há duas definições para cultura: 1- prática dos saberes populares – por onde circulam os discursos autorizados que promovem a propriedade; 2- conceito de cultura atrelado ao Estado ou à Nação e que promovem a identidade – discursos esses que, muitas vezes, negam ou subestimam outras culturas.

De ambas as formas, a cultura de um lugar sob as rédeas do imperialismo e do colonialismo é submetida às práticas de domínio do colonizador, ainda que este não consiga ter atuação absoluta. Assim, justifica-se o apagamento da tradição oral de povos nativos, pois esta configura a marca da identidade local que passou por um longo processo de silenciamento, além de tentativas de sua eliminação total. Nota-se isso através do ostracismo a que foi relegada tal tradição, de não ser elencada pelo cânone, mesmo pelo cânone das produções orais, salvo como exemplo de “literatura menor”. Diante disso, as práticas de performance da tradição oral (*storytelling*) consistem em um ato de grande resistência e sobrevivência desses extratos identitários/culturais.

Convidamos estudiosos do Pós-Colonialismo para dialogar com nosso argumento, vez que a historiografia literária oficial de países pós-coloniais é relevante para a construção dos discursos sobre a literatura de povos nativos e de povos em diáspora africana. Cunha (2005) cita Spivak (1987)⁴⁷ quando esta aponta

⁴⁷ SPIVAK, Gayatri Chacravorty. Subaltern studies: deconstructing historiography. In: **In Other Words: essays in cultural politics**. New York: Routledge, 1987, pp. 197-221.

que a historiografia autoriza os fundamentos teórico-metodológicos, bem como suas implicações ideológicas, na análise dos textos e suas relações entre subjetividade e textualidade. Sobre isso, e fazendo uma leitura sobre a literatura de nativos canadenses, temos:

como a historiografia elege as implicações ideológicas das práticas textuais e a relação entre subjetividade e textualidade, a análise da escrita da história literária no Canadá levanta os elementos envolvidos nas escolhas e nos valores atribuídos aos textos. Como figuras míticas emblemáticas, os Nativos não poderiam mudar da posição de objetos ou personagens do cânone canadense para o lugar de autores ou sujeitos⁴⁸ (CUNHA, 2005, p. 29).

Podemos inferir que a literatura produzida por povos não hegemônicos está relegada ao lugar do mítico por fins de supremacia cultural, dentro do escopo da historiografia literária canônica (vide “mito da fundação”)⁴⁹. Isto porque, com base em Said (2005), e entendendo a literatura como produto cultural, a cultura se mostra como campo de batalha entre indivíduos que se inserem em sua(s) nação/tradições de diferentes formas. Delimitar a discursividade literária dos nativos ao lugar do objeto, do mítico, é fechá-los num passado remoto, sem que seus produtos e discursos circulem e contribuam com a atualização de suas identidades na contemporaneidade.

Resumidamente, chegamos à conclusão de que o silenciamento desses textos dos registros oficiais é uma forma de controle, de poder e de posse do território no campo do simbólico. Ademais, a Academia coaduna o discurso do colonizador, vez que o discurso da história literária se produz nas esferas acadêmicas, fortemente influenciadas pelos discursos das elites. No entanto, ao mesmo tempo, a Academia resgata discursos que se encontram à margem, reforçando o lugar de fala dos silenciados. Desta forma, a produção literária e discursiva de povos não hegemônicos, no espaço pós-colonial ou des¹decolonial⁵⁰, é uma atitude de resistência e de sobrevivência identitária.

⁴⁸ Since historiography acknowledges the ideological implications of textual practices and the relationship between subjectivity and textuality, the analysis of the writing of literary history in Canada raises the elements involved in the choices and values attributed to the texts. As emblematic mythical figures, Natives could not change from the position of objects or characters of the Canadian canon to the place of authors or subjects.

⁴⁹ Vide: CHAUI, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

⁵⁰ Usamos o termo pós-colonial, por enquanto, porém temos ciência do recente debate em torno da opção pelo des-/decolonial nas Américas. Esta pesquisa opta pelo segundo termo, por motivos que

Primeira hipótese para a passagem do tradicional oral para o texto literário escrito ocidental: a visibilidade nos discursos oficiais e a entrada de substratos de memória da identidade de povos tradicionais na literatura ocidentalizada de países colonizados. Somado a isso, cabe registrar que os textos orais tradicionais têm seu lugar de resistência no escopo da sociedade de países pós-colonizados. Sobre isso, Krupat (2003) ressalta a importância de se diferenciar a matriz tradicional oral e realizada na performance da matriz ocidental que se concretiza no texto escrito literário. Enquanto textos orais, o autor chama a atenção para a importância do contador de histórias e sua função educacional: “ouvir histórias é parte do sistema de ensino tradicional” (p. 30).

Tendo isto em vista, Krupat (2003) não concorda com as hipóteses a seguir: 1- de que os contos (*trickster tales*) são representados por uma figura que apresenta muitas ambiguidades por ser uma fusão de dois personagens – o deus e o bufão, defendida por Daniel Brinton (In: *Myths of the New World*, 1868); 2- de que há explicações psíquico-arquetípicas, com base em Jung (RADIN, 1956) ou em Freud, por Melville Jacobs (In: *The Content and Style of an Oral Literature*, 1959) – estas duas hipóteses que recaem naqueles equívocos que já destacamos de relacionar um caráter binário ao *trickster*; 3- de que há estruturas para estudos da função do *trickster* como mediador, em Lévi-Strauss (In: *The Structural Study of Myth*, 1955).

Compreendemos que a observação de Krupat (2003) vem como suporte para evitar o primeiro equívoco que já tínhamos salientado: o de contrapor o pensamento ocidental a estrutura e extratos culturais advindo de matrizes diferentes daquelas eurocentradas. O estudioso prossegue em suas considerações e pondera que é necessário partir das matrizes culturais dos nativo-americanos (acrescentamos aqui das matrizes culturais dos povos da diáspora africana nas Américas), haja vista que as “histórias de *trickster*, assim, não operam de acordo com a lógica opositiva que tem caracterizado o pensamento do ocidente moderno e letrado” (KRUPAT, 2003, p. 32).

Krupat (2009) continua argumentando que outro estudo de grande repercussão, também trata o caráter binário do *trickster* como um problema, a saber: *Multiple Levels of Religious Meanings in Culture: a new look at Winnebago Sacred Texts*, de Lawrence Sullivan (1982). Deste, destaco o seguinte trecho:

serão melhor contemplados mais adiante. Vide: MIGNOLO, Walter D. **La Idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa, 2005.

A ironia vincula, completamente, opostos separados em uma única figura de forma que os contrários pareçam pertencer um ao outro. No caos e na ordem do *trickster*, sagrado e profano, farsa e significado, silêncio e canção, comida e desperdício, palavra e evento, ignorância disfarçada e sagacidade disfarçada [...] **compõem não apenas um símbolo irônico, mas um símbolo da ironia.** O caráter e a façanha do *trickster* incorporam o processo da imaginação irônica [...] Nele, o duplo lado da realidade revela-se a si mesma⁵¹ (SULLIVAN, 1982, p. 238 *apud* KRUPAT, 2009, p. 10, grifo nosso).

Nestas palavras percebemos o uso do tropo ironia – assunto que será retomado mais adiante considerando os estudos de Ryan (1999) – que Sullivan apresenta como solução para as hipóteses que representam o *trickster* como uma categoria oposta e estanque em si. Salientamos o trecho destacado em que se entende que ironia não é uma qualidade do *trickster* (*ironic* – adjetivo), mas parte substancial de sua composição (*irony* – substantivo) e a ironia subentende um pacto, ou o outro não entenderia o conteúdo irônico. Com isto, o estudioso esclarece a complexidade da composição do *trickster*, tomado em nossos estudos como um personagem agente de subversão/transgressão da ordem hegemônica.

Hynes; Doty (1993) estabelecem seis características que podem ser identificadas como guias para os estudos de *trickster*, são elas: ambiguidade, trapaça, metamorfose, inversão de situações, mensageiro e sagrado. Ainda para os mesmos autores, o *trickster* que inverte as situações “exibe, tipicamente, a habilidade de converter qualquer pessoa, lugar ou crença, não importa o quão prestigiosa [...] o *trickster* geralmente transforma um lugar de segurança em um lugar de perigo ou vice-versa⁵²” (p. 37).

Entendemos a subversão como operador discursivo⁵³ que evidencia a mudança de perspectiva, porém sob o mesmo paradigma (vide introdução deste capítulo). Sendo assim, compreendemos que Hynes; Doty (1993) apontam o caráter

⁵¹ Irony binds widely separated opposites into a single figure so that contraries appear to belong together. In Trickster chaos and order, sacred and profane, farce and meaning, silence and song, food and waste, word and event, pretended ignorance and pretended cunning . . . [etc.] **compose not only an ironic symbol but a symbol of irony.** Trickster’s character and exploits embody the process of ironic imagination. [...] In him the double-sidedness of reality reveals itself.

⁵² Exhibits typically the ability to overturn any person, place, or belief, no matter how prestigious [...] the trickster often turns a place of safety into a place of danger and back again.

⁵³ Operadores discursivos são elementos textuais, cuja função é evidenciar a intenção do discurso de cada sujeito. In: KOCH, Ingedore; ELIAS, Vanda. **Ler e Compreender os Sentidos do Texto**. São Paulo: Contexto, 2006.

do *trickster* como um inventor de situações e condições, internas e externas, com funções diversas, sob o ponto de vista da análise textual literária.

Gates Jr. (1988), voltado para textos produzidos por afro-americanos, aponta:

Eu estou interessado em explorar o lugar que acorda formas de uso de linguagem na produção de significado na literatura. Eu estou igualmente interessado em demonstrar que a linguagem do *Monkey* de *Signifyin(g)* funciona como uma metáfora para a revisão formal, ou intertextualidade, dentro da tradição literária Afro-Americana⁵⁴ (Posição 267, eBook).

Conforme já dito na introdução deste estudo, Gates Jr. (1988) traça um perfil de análise, baseado em tropos discursivos para explicar a figura do *trickster*, tida aqui como *Monkey*, advindo do mito africano de Esu-Elegbara, presente em textos produzidos por afro-americanos. Para o estudioso afro-americano, o uso da linguagem como metáfora para se referir a figuras oriundas de textos orais africanos estabelece um instrumento de análise literária.

Caminhando em via argumentativa paralela, Vizenor (1989), diante de textos orais produzidos por nativo-americanos, traz a seguinte observação:

as vozes narrativas ou alótipos cômicos, o significante em uma narrativa *trickster*, é significante **ao acaso**. O *trickster* é um signo semiótico, conotando mais para o signo icônico que para a significação simbólica arbitrária ou uma representação casual nas teorias semióticas. O signo *trickster* transita entre as vozes narrativas e o acaso cômico nas apresentações orais⁵⁵ (p. 189, grifo do autor).

Ao oferecer uma análise estrutural pelo viés da linguagem, entendemos que Vizenor clama pela simbologia do *trickster* concretizada nos textos, através de estratégias discursivas, entre elas o uso dos tropos. Ainda afirma que o alótipo cômico é usado como significante em narrativas de *trickster*, o que se dá ao acaso. Além disso, o *trickster* é um signo icônico, portanto mais emblemático que uma representação de um sistema linguístico.

Ryan (1999) traz uma perspectiva de análise a que chama de “trickster shift” (termo de Carl Beam, de 1992). Para ele, o termo “é melhor entendido como um

⁵⁴ [...] I am concerned to explore the place which accords forms of language use in the production of meaning in literature. I am equally concerned to demonstrate that the Monkey's language of Signifyin(g) functions as a metaphor for formal revision, or intertextuality, within the Afro-American literary tradition.

⁵⁵ The narrative voices or comic holotropes, the signifier in a trickster narrative, is signified **in chance**. The trickster is a semiotic sign, closer in connotation to an iconic sign to the arbitrary symbolic signification or casual representation in semiotic theories. The trickster sign wanders between narrative voices and comic chance in oral presentations.

processo – como uma prática criativa e um jogo subversivo cujo último objetivo é uma mudança radical do ponto da perspectiva do observador (e mesmo com posicionamento político) através de perspectivas alternativas de ‘imaginação e imagem’⁵⁶ (p. 11).

Percebemos um caráter subversivo do *trickster* ao usar o tropo da ironia como estratégia discursiva. Na ótica de Jeanne Smith (1997, p. 01), temos:

Tricksters – os metamórficos onipresentes que habitam nas fronteiras, as encruzilhadas e entre mundos – são as criações mais antigas e mais novas do mundo [...] Entre os mundos, nas divisas, nos estudos de fronteira – esta ênfase comum nas fronteiras transpostas, ou a existência dentro ou entre as fronteiras, evoca as estratégias de *trickster* que muitas mulheres de cor estão desenvolvendo em suas vidas e em sua escrita⁵⁷.

Estas palavras de Jeanne Smith, em seu *Writing Tricksters* (1997), reportam às questões tratadas por Bhabha (1998) sobre fronteiras e a identidade do sujeito no entre-lugar. Ao problematizar: “de que modo se formam sujeitos nos entre-lugares, nos excedentes da soma das partes da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero etc)?” (BHABHA, 1998, p. 20), o crítico discute que as identidades vêm à tona devido às marcas da diferença impostas pelo colonizador, pelo opressor.

De fato, percebemos em várias narrativas, em que a figura *trickster* está presente, agenciamentos e estratégias de resistência em espaços híbridos e determinados por relações de poder; relações estas que institucionalizam e mantêm diversas formas de opressão. Ainda de acordo com Smith (1997),

Tricksters servem para combater opressões raciais e sexuais e para afirmar e criar as identidades pessoal e cultural. *Tricksters* não são apenas personagens, eles também são agentes retóricos. Eles infundem a estrutura narrativa com energia, humor e polivalência **produzindo um subtexto politicamente radical** na própria forma narrativa⁵⁸ (p. 02, grifo nosso).

⁵⁶ Is best understood as process – as creative practice and subversive play whose ultimate goal is a radical shift in the viewer perspective (and even political positioning) by ‘imagining and imaging’ alternative perspectives.

⁵⁷ Tricksters – the ubiquitous shape-shifters who dwell on borders, at crossroads, and between worlds – are the world’s oldest, and newest, creations [...] Between worlds, borderlands, border studies - this common emphasis on straddling borders, or existing within or between them, evokes the trickster strategies many women of color are developing in their lives and their writing.

⁵⁸ Tricksters serve to combat racial and sexual oppression and to affirm and create personal and cultural identity. Tricksters are not only characters, they are also rhetorical agents. They infuse narrative structure with energy, humor, and polyvalence, **producing a politically radical subtext** in the narrative form itself.

Entendemos a subversão como operador discursivo que propõe estratégias de mudança de perspectiva dos paradigmas dos sistemas de opressão (vide introdução deste capítulo). Sendo assim, compreendemos que Smith (1997) aponta o caráter do *trickster* como subversivo a uma ordem, ao afirmar que a estrutura narrativa produz “um subtexto politicamente radical”.

Trazemos a voz de bell hooks (1990) para uma outra vertente a ser analisada em relação às multiformas de *trickster*:

Quando questionada, ‘**o que significa gostar de ler *Beloved* [...]?**’ [...] Eu localizei minha resposta concretamente no domínio da luta política de oposição. Tais prazeres diversos podem ser experienciados, até apreciados, porque transgridem, movem-se de seu próprio lugar. Para muitos de nós, este movimento requer impulsionar-se contra fronteiras de opressão estabelecidas pelo domínio de raça, sexo, classe. Inicialmente, é um gesto político desafiador. Ao nos movermos, confrontamos as realidades de escolha e de localização. Dentro dos domínios complexos e, mesmo, transformadores das relações de poder, nós nos posicionamos do lado da mentalidade colonizadora? Ou continuamos nos posicionando na política de resistência com os oprimidos, prontos para oferecer nossas formas de ver e de teorizar, de fazer cultura ao encontro daquele esforço revolucionário que procura criar espaço onde há acesso ilimitado ao prazer e ao poder de conhecer, onde a transformação é possível? Esta escolha é crucial. Ela modela e determina nossa resposta à prática cultural existente e à nossa capacidade de vislumbrar novos, alternativos e opostos atos estéticos. Esta postura nos informa a maneira com a qual falamos sobre estes assuntos, a linguagem que nós escolhemos. **A linguagem é também um lugar de luta** (p. 203, grifos nossos)⁵⁹.

Entendemos “a linguagem também é um lugar de luta”, segundo hooks (1990), como uma linguagem de transgressão que confronta a mentalidade do opressor. A busca pela identidade e o sentimento de pertencimento configuram esta

⁵⁹ When asked, ‘**what does it mean to enjoy reading *Beloved* [...]?**’ [...] I located my answer concretely in the realm of oppositional political struggle. Such diverse pleasures can be experienced, enjoyed even, because one transgresses, moves ‘out of one’s place’. For many of us, that movement requires pushing against oppressive boundaries set by race, sex, and class domination. Initially, then, it is a defiant political gesture. Moving, we confront the realities of choice and location. Within complex and ever shifting realms of power relations, do we position ourselves on the side of colonizing mentality? Or do we continue to stand in political resistance with the oppressed, ready to offer our ways of seeing and theorizing, of making culture, towards that revolutionary effort which seeks to create space where there is unlimited access to the pleasure and power of knowing, where transformation is possible? This choice is crucial. It shapes and determines our response to existing cultural practice and our capacity to envision new, alternative, oppositional aesthetic acts. It informs the way we speak about these issues, the language we choose. **Language is also a place of struggle.**

linguagem da diferença representada em textos culturais que mostram esta estética oposicional, contrária ao modelo hegemônico. No mais, a pergunta: “o que significa gostar de ler *Beloved*?” já indica que textos como este – *Beloved* (MORRISON, 1987) – apresentam uma outra linguagem, oposta à canônica, que transgride a simples lógica binária opressor/oprimido.

Tomamos a transgressão enquanto operador discursivo que evidencia a mudança de paradigma, através da ruptura com sistemas de opressão (vide introdução deste capítulo). Sendo assim, compreendemos que hooks (1990) aponta o caráter de transgressão, por meio da escolha de uma vertente discursiva, dentro do escopo de um dado sistema linguístico. Ainda que hooks não mencione propriamente a palavra *trickster*, estamos lendo esse elemento dentro do seu comentário sobre *Beloved*. Sendo assim, intencionamos analisar diferentes formas de representação de *tricksters* nos romances que compõem o *corpus* desta pesquisa com vistas a problematizar algumas questões que envolvem relações de poder.

Portanto, com o intuito de estudar textos de autoria de nativo-americanas e de mulheres da diáspora Africana nas Américas, apresentamos alguns meios de se investigar as diferentes manifestações/representações de *tricksters* como proposta metodológica para nossas análises. Registramos que esses meios não serão tratados em nossas análises como instrumento analítico isolado. Antes, pretendemos fazer um intercruzamento destes, atrelados a categorias da Política Cultural e da Literatura.

➤ **Meios de Análise de Diferentes Manifestações de Trickster**

No que compreendemos como constituição de personagens e composição das narrativas estudadas, temos:

- De base cultural e realizado na performance da oralidade, constitui a tradição do *storytelling*. Figura discursiva e simbólica de origem diversa e interculturalmente representada em textos de nativo-americanas/os e da diáspora africana nas Américas;
- De base sócio-cultural e realizado no texto literário escrito ocidental. Representações da *trickster* feminina em textos de nativo-americanas e da diáspora africana nas Américas;
- De base político-cultural e realizado no texto literário escrito ocidental. Personagem operadora de agenciamento entre as relações de poder (gênero,

raça e classe) em textos literários de nativo-americanas e da diáspora africana nas Américas.

No que concerne a instrumentos metodológicos de análise, temos:

- Análise crítica, através de figuras do discurso, tais como os alótipos cômicos (VIZENOR, 1989), outros tropos culturais (GATES JR., 1988) e a ironia (RYAN, 1999);
- Análise crítica, sob a perspectiva dos estudos feministas no domínio da escritura de *tricksters* femininas (SMITH, 1997);
- Análise crítica, sob a perspectiva da Política Cultural, mais especificamente na interseccionalidade entre as categorias de gênero, raça e classe (DAVIS, 2016; hooks, 1984); e na pós-colonialidade/des-/decolonialidade (SCHNEIDER, 2001; CUNHA, 2005; WALTER, 2007; 2009).

A problematização das diferentes formas de representação de *tricksters* nos romances elencados será guiada pela observação da presença (ou não) de operadores discursivos de subversão e/ou transgressão. As análises do *corpus* serão norteadas a partir do intercruzamento entre: 1- Política Cultural – relações de poder envolvendo questões de gênero, raça e classe; 2- Pós-Colonialidade/Des-/decolonialidade – relações inter-raciais e fronteiras / transculturação das Américas; 3- Discurso – figuras do discurso (como instrumento metodológico, não nos basearemos nos fundamentos teórico-filosóficos da Análise do Discurso ou dos fundamentos estético-discursivos bakhtinianos). Estas questões serão contempladas no capítulo que segue.

CAPÍTULO 2: PROBLEMATIZANDO TRICKSTERS: POLÍTICA CULTURAL E APORTE METODOLÓGICO

*Alguma coisa está fora da ordem / fora da nova ordem mundial.
(Caetano Veloso, 1991)*

Neste capítulo intencionamos apresentar alguns fundamentos teórico-filosóficos que nortearão nossa investigação, como primeiro ponto. Para tais fundamentos, entendemos: Política Cultural - relações de poder entre categorias de gênero, raça e classe, na perspectiva da interseccionalidade. Em seguida, apontaremos algumas problematizações para estabelecermos o inter cruzamento destes fundamentos com as possibilidades de manifestação de *Trickster* anunciadas no capítulo anterior. Tais fatores constituirão o perfil metodológico com os quais pretendemos conduzir nossas análises que serão apreciadas nos capítulos 3, 4 e 5.

Considerando um trecho da canção “Fora da Ordem”, de Caetano Veloso (1991) na epígrafe deste capítulo, trazemos uma reflexão sobre a versão oficial e a (sub)versão do interdito. “Alguma coisa está fora da ordem”, não seria a faceta da dita modernidade líquida a que Bauman (2001)⁶⁰ se refere? *Alguma coisa* pressupõe a existência de algo que não se não sabemos definir, só pressentir. E não seria uma alusão à escassez de uma transparência dos fatos que ocorrem no ato de fala? Ou seja, temos uma clareza plausível dos acontecimentos ao nosso redor, no momento em que estes ocorrem? Ou o que nos chega é uma versão *a posteriori* dos acontecimentos, via mídia ou outros meios de discursos autorizados e legitimados pelos mecanismos de controle? O que estaria “fora da nova ordem mundial”, a da globalização a que Bauman (2001) se refere?

Levantar questionamentos desta natureza implica refletir sobre o papel da ascensão das consciências, seja da coletividade, seja da própria existência humana. Segundo Hannah Arendt (2007), para ocorrer uma mudança concreta na sociedade ocidental deve haver uma transformação do paradigma da mentalidade moderna.

⁶⁰ O sociólogo Zygmunt Bauman (2001) argumenta que a modernidade líquida é caracterizada pelos fenômenos sociais registrados no período pós-II Guerra Mundial. Sobre esses fenômenos, o autor observa que há uma falência das conexões duradouras inter-relacionais, seja de ordem emotiva, seja de ordem econômica e/ou política, supondo a fluidez dessas mesmas relações sociais suplantando a rigidez do período anterior (até a primeira metade do século XX).

Em sua obra *A Condição Humana*, Arendt (2007) tenta compreender quem é o homem (*sic.*), fazendo um panorama da existência humana desde a Grécia Antiga até a Europa moderna, a fim de pesquisar a natureza da sociedade e sua evolução, bem como as formas de alienação da vida moderna. Ao apresentar o homem ideal no conceito de vida ativa, a filósofa comenta que o homem (termo utilizado por Arendt, 2007), ao ceder seu espaço para o público, concedeu à artificialidade o palco para mascarar sua natureza.

Sendo assim, ocorre uma espécie de esvaziamento da natureza humana ao plasmar-se, por meio da cultura, no domínio público. Desta feita, o homem foi perdendo sua capacidade de se (re)inventar, ficando fadado à reprodução do *modus operandi* para assumir um *ethos* na sociedade. O efeito disso tem sido a falta de determinação na escolha de práticas essenciais para si. Em outras palavras, o afastar-se do privado (em si) para produzir no público (princípio da propriedade) gerou um esgotamento da mentalidade do *per si* no mundo. O distanciamento de si mesmo resulta em uma histeria que é (retro)alimentada na convivência social, uma espécie de mal-estar na cultura, citando Freud (2004).

Desta forma, a alienação de que Arendt fala é consequência da negação da própria natureza humana nas sociedades modernas. Quando estas inquietações são analisadas no plano das relações sociais, percebe-se (desde Bourdieu a Foucault) uma assimetria dentre os que se beneficiam com esse *modus operandi* e os que produzem. Diferentemente do materialismo dialético marxista, não se observa uma relação bilateral, mas multilateral em que há beneficiados e mantenedores do sistema em vários níveis e espaços e condições.

Voltando a Arendt (2007), a natureza humana caminha de lado oposto à condição humana. Esta última é condicionada às relações de causa-consequência vaticinadas pelo próprio homem. Portanto, a busca pela sobrevivência – mais que pela vivência – tolhida pela cultura, família, pelo modo de pensar e de agir distancia o homem de sua natureza, aproximando-o do artificialismo de sua existência. E é nesta vereda que a *trickster* prevalece fora da ordem.

2. 1. Relações de Poder e Interseccionalidade

Onde há poder, há resistência (FOUCAULT, 1988).

A ideologia feminista não deveria encorajar as mulheres (como o sexismo faz) a acreditar que elas são impotentes. Antes, deveria esclarecer às mulheres os poderes que elas exercem diariamente e mostrar-lhes que estes poderes podem ser usados para resistir à dominação e à exploração⁶¹ (bell hooks, 1984).

Neste subcapítulo, intencionamos trazer algumas discussões sobre relações de poder (FOUCAULT, 1979; 1988) e interseccionalidade (hooks, 1984; 1990; RIBEIRO, 2017). Além da apresentação dos pressupostos do filósofo e das filósofas acima citado/citadas, pretendemos problematizá-los em relação ao *corpus* e aos objetivos desta pesquisa.

Michel Foucault discute em seu *Microfísica do Poder* (1979) não uma definição de poder, mas uma problematização deste e sobre as formas pelas quais ele opera e se manifesta. Melhor dizendo, visa a refletir a maneira como as relações de poder funcionam. Foucault argumenta que não utilizou o termo em trabalhos anteriores sobre loucura, doença ou sexualidade, haja vista os contextos histórico e político de fins de 1950 e meados de 1960. Percebeu, após essas décadas, que era necessário se pensar no funcionamento das práticas de poder.

Não vejo quem – na direita ou na esquerda – poderia ter colocado este problema do poder. Pela direita, estava somente colocado em termos de constituição, de soberania, etc, portanto em termos jurídicos; e, pelo marxismo, em termos de aparelho do Estado. Ninguém se preocupava com a forma como ele se exercia concretamente e em detalhe, com sua especificidade, suas técnicas e suas táticas (FOUCAULT, 1979, p. 07).

Diante desta lacuna, o filósofo francês argumenta que se motivou a investigar os mecanismos de exercício do poder. Assim, Foucault entende que o sujeito é o efeito do poder, não um elemento extrínseco a ele. Em suma, ressalta: “o indivíduo é o efeito do poder e, simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu” (FOUCAULT, 1979, p. 163-4).

⁶¹ Feminist ideology should not encourage (as sexism has done) women to believe they are powerless. It should clarify for women the powers they exercise daily and show them ways these powers can be used to resist sexist domination and exploitation.

Uma vez que o indivíduo é agente nas/das práticas de poder, constitui-se em um equívoco tomar o poder como um “fenômeno de dominação maciço e homogêneo” (*op. cit.*, p. 164). Foucault segue argumentando que o poder não é posse de uns sobre os outros como um bem que se acumula e que se possa dividir. O que há são usos do poder, relações de seu exercício, em cadeia. Desta forma, os indivíduos não são passivos que circulam em volta do poder, mas estão somente “em posição de exercer este poder, e de sofrer sua ação; nunca são alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles” (FOUCAULT, 1979, p. 164).

Metodologicamente, Foucault observa histórica e empiricamente as relações de poder e extrai os operadores de dominação. Da relação de dominação, Foucault demonstra: 1- as relações de sujeição fabricam sujeitos; 2- os vários operadores de dominação agem em cadeia e relacionam-se entre si; 3- essas relações podem ora convergir, fortalecendo-se; ora podem divergir, anulando-se. Essas correlações de forças, sendo em si desiguais, levam à concentração instável de poder.

Baseado nesse raciocínio, Foucault (1979) traz as seguintes proposições:

[...] que o poder não é algo que se adquire, arrebate ou compartilhe, algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis; que as relações de poder não se encontram em posição de exterioridade com respeito a outros tipos de relações [...] mas lhe são imanentes [...]; **que o poder vem de baixo; isto é, não há, no princípio das relações de poder, e como matriz geral, uma oposição binária e global entre os dominadores e os dominados, dualidade que repercute de alto a baixo e sobre grupos cada vez mais restritos até as profundezas do corpo social** [...]; que as relações de poder são, ao mesmo tempo, intencionais e não subjetivas (p. 171, grifo nosso).

Discutindo a passagem grifada no trecho acima, observamos que Foucault desloca o pensamento de que os dominadores detêm o poder e, unilateralmente, exercem sua força diante de um grupo dominado para o pensamento de que o poder se organiza em práticas de seu uso em cadeia de micro poderes, em que cada indivíduo utiliza de um momento-chave para exercê-lo. Porém, este poder não resulta de uma livre escolha ou da decisão de um sujeito, individualmente já “que lá onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (FOUCAULT, 1988, p. 104).

Partindo da análise dos antagonismos, das oposições, o que não equivale a dizer que estaria aí implícito um contexto apenas bilateral, portanto de relações binárias, Foucault (1978, p. 234) argumenta que “para compreender o que são relações de poder talvez devêssemos investigar as formas de resistência e as tentativas de dissociar essas relações”. Em outras palavras, o poder se operacionaliza em relações de força(s), em movimento constante, nos espaços públicos ou privados, gerando conflitos e tensões. Portanto, a resistência se configura como parte constituinte dessas relações, afirmando a discordância interna e a complexidade dessas mesmas relações. Como infere Foucault: “para descobrir o que significa, na nossa sociedade, a sanidade, talvez devêssemos investigar o que ocorre no campo da insanidade” (1978, p. 239).

Partindo da preocupação central de Michel Foucault (1979) sobre relações de poder, percebemos que o filósofo está mais preocupado com a resistência daqueles por quem o poder é exercido do que com o aspecto opressor do poder. É digno de nota, portanto, que nosso enfoque nesta breve argumentação não está nas formas de opressão, mas na resistência do oprimido diante delas.

Para começarmos uma discussão sobre a resistência de pessoas oprimidas, trazemos dois pontos que nortearão nossa apreciação: lugar de fala (RIBEIRO, 2017) e interseccionalidade (hooks, 1984; 1990). A filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2017), em seu *O que é Lugar de Fala?*, levanta o questionamento sobre quem tem o direito à voz em uma sociedade excludente, baseada na branquitude, na masculinidade e na heterossexualidade. Esta indagação confronta e problematiza a produção do conhecimento que se organiza a partir do lugar da epistemologia hegemônica.

Sueli Carneiro (2005), em sua tese *A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser*, aposta no termo epistemicídio do pensamento de negras e negros como forma de coibir a voz desse povo, ao apagá-lo, negando e desautorizando a produção epistemológica desse lugar de fala. Sobre isso, Carneiro argumenta que

é importante lembrar que o conceito de epistemicídio, utilizado aqui, não é por nós extraído do aparato teórico de Michel Foucault. Fomos buscá-lo no pensamento de Boaventura Sousa Santos (1997), para quem o epistemicídio se constituiu e se constitui num dos instrumentos mais eficazes e duradouros da dominação étnica/racial, pela negação que empreende da legitimidade das formas de conhecimento, do conhecimento produzido pelos grupos dominados

e, conseqüentemente, de seus membros enquanto sujeitos de conhecimento (p. 96).

As questões que envolvem as populações de mulheres negras já vinham sendo colocadas há séculos ou, de forma mais explícita e articulada, após a metade do século XX. Porém, a partir da terceira onda da agenda das lutas feministas, pautas como as várias formas de ser mulher foram sendo debatidas, à medida que essas mulheres foram assumindo um protagonismo nas lutas e nas discussões. A tese que Ribeiro (2017) defende é que diante de práticas excludentes, em que a mulher é vista como “o outro”, a mulher negra seria “o outro do outro”, portanto marcada por gênero e raça, conforme se lê na passagem que segue: “por não serem nem brancas e nem homens, ocupam um lugar muito difícil na sociedade supremacista branca por serem uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade” (RIBEIRO, 2017, p. 39).

Tendo em vista as relações de poder, a reivindicação do lugar de fala a que Djamila Ribeiro se refere é necessária e salienta que mulheres negras e brancas partem de lugares diferentes e que é importante reconhecer esta diferença. Para a autora, não considerar essa diferença pode gerar uma falha na conscientização de mulheres brancas em perceber as mudanças sociais, reproduzindo práticas opressoras para com mulheres negras. Estas preocupações de Ribeiro fazem ecoar colocações que hooks tem apresentado desde o início dos anos 1980, quando destacava a importância de se inverter o paradigma da epistemologia branca nas pautas de discussões feministas. Em 1984, bell hooks lança o seu *Feminist Theory – from margin to center* em que problematiza os sistemas de opressão⁶² não de forma unilateral, mas interseccional, fato este que marca outras diferenças para além de masculinidades e feminilidades. Ao criticar o foco das pautas feministas nas mulheres brancas de classe média, citando a obra de Betty Friedan *The Feminine Mystique* (1963), hooks (1984) argumenta que universalizar as categorias de mulher consiste em um grave erro, uma vez que exclui mulheres que não vivenciam os problemas de uma dona de casa branca de classe média. Para além das diferenças dos papéis sexuais, hooks levanta a questão do fim do sexismo, propondo a união

⁶² Neste estudo trazemos este termo associado a relações de poder (Foucault), não como sinônimos, mas como fenômenos sociais, sendo as relações de poder sustentáculos dos sistemas de opressão.

entre as mulheres e homens que aderiram às causas feministas para quebrar os paradigmas do patriarcado.

Além disso, hooks (1984) defende que o trabalho doméstico deve ser também valorizado, diferentemente da ideia de que esta ocupação deve ser aliada em detrimento do trabalho fora do lar. A filósofa estadunidense coloca que a mulher negra já trabalha/tem trabalhado fora e dentro da esfera doméstica e ainda não experimentou a liberação, com direitos garantidos, da sua força de trabalho. Ao chamar a atenção para o ativismo em políticas de sexo, hooks aponta para um enfoque que ultrapassa a diferença entre papéis sexuais. A feminista negra estadunidense levanta questões mais estruturais como a configuração de família, para além da heteronormatividade e da branquitude, fato que consiste em uma mudança significativa em todo o organismo social. É um convite para uma revolução, uma quebra irrevogável do paradigma do patriarcado, que também é racista, classicista e homofóbico⁶³.

Para fins de sumarização, trazemos a seguinte citação: “**Estar** à margem é **ser** parte do todo, mas **estar** fora do corpo principal”⁶⁴ (hooks, 1984, p. 08). Arriscamos em afirmar que o jogo entre o ser e o estar – desta tradução para a língua portuguesa – expressa a problemática central da tese da feminista e escritora bell hooks (1984): o lugar de **estar** à margem é delegado às pessoas que não se enquadram no hegemônico, no estabelecido pelo patriarcado eurocêntrico e até sub-repticiamente disseminado pelos textos seminais que compõem a própria “mística feminina”. Porém, a legitimidade do **ser**, do fazer parte do corpo social completo, o qual sem as pessoas marginalizadas da classe trabalhadora o sistema ruiria, traz em seu escopo as rachaduras desse modelo frágil de sociedade, portanto, excludente.

Diante disso, podemos dialogar com a colocação de Ribeiro (2017), quando reivindica o lugar de fala e questiona o *locus* e a tomada de consciência, em outras palavras, o lugar a que uma mulher negra está condicionada socialmente e o lugar a partir do qual esta se empodera, através da consciência de sua classe e de sua negritude.

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter

⁶³ Usamos aqui os termos utilizados da época em que a obra veio à publicação, início dos anos 1980. Portanto, anterior à virada das reivindicações por políticas de gênero e diversidades sexuais.

⁶⁴ To be in the margin is to be part of the whole but outside the main body.

experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder, como nos ensina Kilomba. Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade (p. 47).

Essas considerações de Djamila Ribeiro ecoam as palavras de hooks, conforme já se apresentou, ao reforçar a questão de que algumas marcas sociais como raça, classe e gênero são estabelecidas, não são intrínsecas e que, por isso, devem ser discutidas para que as pessoas, utilizando termos de hooks (1984), da margem e as do centro se conscientizem discursivamente sobre essas violências e exclusões sociais. Somado a isso, Ribeiro ressalta que fazer parte de um lugar social de exclusão (sejam quaisquer que forem as marcas sociais) não garante a verdadeira consciência de uma realidade de opressão e violências.

Portanto, a reivindicação aqui é pelas individualidades, pelas identidades, mas também pela equidade social e acesso aos direitos legítimos de cidadania. Essa tomada de consciência deve partir de todos os lados porque todas as partes constituem o escopo social e como tal, **devem ser e não estar** parte deste. Em consonância com esta problemática que Ribeiro apresenta, entendemos que essa tomada de consciência, através do discurso, é alcançada por meio dos elementos culturais e dos produtos de uma cultura. Desta forma, o acesso ao paradigma do “outro” passa a **existir** no sintagma social, este que insiste na invisibilidade como forma de exclusão.

Entendendo a Literatura como um produto cultural, esta pesquisa se envereda pelos caminhos do mostrar, analisar e trazer à discussão pluralidades de vozes de mulheres cujas raízes culturais representam universos diversos de identidades e pontos de vista com o intuito de problematizar formas de combate/resistência às opressões advindas das relações desiguais de poder. Vale salientar que o enfoque não é nessas relações, mas nas estratégias/negociações (agenciamentos) de que sujeitos não hegemônicos lançam mão para sobreviv(exist)ência de suas condições humanas.

Angela Davis (2016), em sua obra *Mulheres, Raça e Classe*, faz uma investigação profunda das diferentes formas de opressão e apresenta projetos políticos para uma transformação paradigmática, através de uma mudança estrutural do sistema capitalista e patriarcal. A autora e ativista afro-americana explica como

componentes do econômico, do político e do ideológico se articulam para sustentar estratégias de poder e dominação, mantendo a superestrutura da discriminação e da estratificação de classe.

Davis (2016) continua argumentando, sob o ponto de vista histórico, como o sistema de dominação recorreu à prática escravagista para determinação da classe trabalhadora: por meio da propagação da ideologia de coisificação do negro, em relação às Américas, foi possível a construção de um ser, cujo corpo é dado a quaisquer tipos de invasão e violência e cuja força de trabalho barata favorecia o crescimento econômico de proprietários de grandes plantações e das cidades que surgiam. Como contrapartida a isso, Davis pontua as estratégias contrárias a esse sistema, tais como: revoltas, fugas e sabotagens, dando protagonismo a pessoas que atuaram nesse sentido, a exemplo de Sojourner Truth.

Com a mudança dos meios de produção, houve uma reconfiguração das práticas escravagistas para o chamado “trabalho livre” que, segundo Davis (2016) só reforçou mais as diversas formas de opressão (raça, sexo, classe) e que operam como marcas sociais para hierarquizar os membros da sociedade. Com a propaganda de uma suposta liberdade, trabalhadoras/es faziam usufruto da ilusão do acesso livre ao mercado. Enquanto que se estabelecia mais uma divisão do trabalho no campo e na transição do campo para a cidade.

Subjacente à divisão do trabalho, Davis aponta que essas marcas sociais também se reconfiguravam, à medida que a indústria avançava (século XIX). O culto à maternidade e à feminilidade estabeleceu a circunscrição da mulher ao lar e ao privado, cedido à mulher branca e burguesa, trabalho concebido como improdutivo. À mulher branca e pobre caberia o trabalho exaustivo das fábricas e à mulher negra pobre (pós-abolição) era relegado o trabalho na agricultura e no serviço doméstico (sob a submissão de abusos sexuais cometidos pelos patrões).

Quanto à condição de mulher (do ponto de vista existencial, como pessoa), Davis (2016) argumenta que o mito da feminilidade e da maternidade não incluía as mulheres negras, pois “aos olhos de seus proprietários, não eram realmente mães” (p. 19) e nem as mulheres brancas superexploradas nas fábricas, vez que “não se adequavam ao modelo burguês de dona de casa” (p. 19). Sendo assim, percebemos que não se trata apenas de ser mulher, como forma estanque de opressão. O fator raça, em mulheres negras, por exemplo, já era um traço para a negação da existência humana. O fator classe transpassa a condição da mulher negra e ainda a

coloca em um patamar inferior à mulher branca pobre: o trabalho braçal doméstico e no campo ainda é menos remunerado.

Ao estabelecer uma relação interseccional entre as causas e as consequências do classicismo, do sexismo e do racismo, Davis (2016) abre um precedente não linear e mais amplo de se compreender, estruturalmente, as marcas de opressão e as lutas de mulheres, de negros e da classe trabalhadora. O método de análise multifocal e inter-relacional desses fenômenos sociais aborda o “profundo vínculo ideológico, entre racismo, viés de classe e supremacia masculina” (p. 81). Porém, o desenvolvimento de uma consciência política ampliada poderia combater os diversos sistemas de opressão que permeiam a sociedade, pois “a sororidade entre as mulheres brancas e negras era de fato possível e, desde que erguida sob uma base firme, poderia levar ao nascimento de realizações transformadoras” (DAVIS, 2016, p. 112).

Audre Lorde, ensaísta e poeta afro-americana, em sua obra *Sister Outsider* (2007), em seu discurso intitulado “The Transformation of Silence into Language and Action” reflete sobre o poder de quebrar o silêncio face à mortalidade, vez que somente à morte caberia o silêncio total. Ao clamar pelo poder da fala, Lorde (2007) argumenta:

Claro que eu tenho medo porque a transformação do silêncio em linguagem e ação é um ato de auto revelação e que sempre parece tenso e perigoso [...] No caso do silêncio, no qual viramos nosso rosto para encarar os mesmos medos dela (da filha dela) – medo do desprezo, da censura, ou de julgamento, ou de reconhecimento, do desafio, da aniquilação. Mas, acima de tudo, eu acho, que nós tememos a visibilidade sem a qual não podemos viver verdadeiramente. Dentro deste país onde a diferença racial cria uma constante, se calada, **distorção da realidade**, as Negras, por um lado, sempre têm sido altamente visibilizadas, e daí por diante, e por outro lado, têm sido rendidas à invisibilidade da descaracterização do racismo [...] **Para aquelas, como nós, que escrevem, é necessário escrutinar não apenas a verdade do que dizemos, mas a verdade daquela linguagem com a qual falamos**⁶⁵ (p. 42-3, grifos nossos).

⁶⁵ And of course I am afraid because the transformation of silence into language and action is an act of self-revelation, and that always seems fraught and dangerous [...] In the case of silence, which of us draws the face of her own fear (her daughter's) – fear of contempt, of censure, or some judgement, or recognition, of challenge, of annihilation. But most of all, I think, we fear visibility without which we cannot trully live. Within this country where racial difference creates a constant, if unspoken, **distortion of vision**, Black women have on one hand always been highly visible, and so, on the other hand, have been rendered invisible through the depersonalization of racism [...] **For those of us who write, it is necessary to scrutinize not only the truth of what we speak, but the truth of that language by which it we speak it.**

Associando ao que Ribeiro (2017) e Davis (2016) colocam sobre lugar de fala e a verdade do ponto de vista do sujeito histórico que vive e experiencia as várias formas de opressão, o primeiro trecho grifado reivindica a ação pela linguagem de quebrar o silêncio, no sentido de apresentar a distorção do discurso oficial em contraste com a linguagem própria de se expressar a verdade das formas de representação possíveis e, em especial, a literária de povos não hegemônicos.

Audre Lorde (2007) ainda faz menção ao ato de escrita não apenas como forma de visibilidade, mas como instrumento de propagação do lugar de fala; este que atesta a veracidade do ponto de vista dos sujeitos agentes pela palavra. Recuperando os pressupostos de Arendt (2007), no que diz respeito à verdadeira transformação da realidade ser condicionada a uma mudança estrutural da mentalidade da sociedade moderna, compreendemos que o ato de fala é um agente poderoso de transformação que, embora se processe lentamente, revela-se eficaz e capaz de transgressão.

O professor e pesquisador Roland Walter (2007) foi organizador da obra *As Américas: Encruzilhadas Glocals* e discorre sobre a nova ordem mundial e suas mobilidades, caracterizada pela fluidez/fugacidade de pessoas e estado de coisas. Para o autor,

este estado pós-nacional do mundo, caracterizado por migração, estadias efêmeras, exílio e diáspora — "comunidades imaginadas" além de origens comuns, tradições locais e fronteiras geográficas e culturais — cria novos modelos de cidadania e novas formas culturais; formas e modelos moldados de maneira fractal que minam noções fixas da nação e do sujeito auto-suficiente, abrindo novos espaços fronteiriços entre pessoas, povos, culturas e civilizações⁶⁶.

O lugar das fronteiras movediças marca a transculturação⁶⁷ entre povos e formas culturais resultando no esfacelamento das barreiras físicas impostas pelo mapeamento político das fronteiras nacionais. Portanto, a encruzilhada é compreendida como interseção, como ponto de cruzamentos culturais, identitários,

⁶⁶ Trecho retirado da Introdução da obra publicada em CD-ROM (2007) e que foi um resultado do Seminário Nacional *As Américas: Encruzilhadas Glocals* (20 a 23 de novembro de 2006), organizado pelo autor e também coordenador do Núcleo de Estudos Canadenses da UFPE (Recife).

⁶⁷ Termo utilizado por alguns estudiosos da cultura, porém nos baseamos em Pratt (1999). Inicialmente usado por Fernando Ortiz (1940) denotando os movimentos das trocas culturais, a autora em sua obra **Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação** (São Paulo: EDUSC) é um meio de selecionar e transitar entre as diferentes possibilidades de identidades presentes em vários grupos de pessoas (centrais ou à margem) que trocam entre si produtos emitidos pela cultura dominante.

ideológicos, geográficos e políticos. Para Walter (2007), “é o local onde elementos e entidades se cruzam ou são justapostos, contestados, afirmados e negados e onde aquilo que é aceitável e permissível e aquilo que é proibido e transgressivo se encontram⁶⁸”. É deste espaço multifacetado e transcultural (com suas movências) que transitam as *tricksters* das autoras cujos romances constituem o *corpus* deste estudo.

2.2. Caminhos Analíticos em Erdrich, Morrison e Hopkinson

Neste subcapítulo, apresentamos um perfil metodológico de análise do *corpus* desta pesquisa que será norteador para os próximos três capítulos. De forma a imprimir uma maior compreensão da trajetória de análise, demonstraremos os procedimentos metodológicos com outras obras das autoras em questão.

Conforme já elencado no Capítulo 1, partiremos da política cultural com o olhar para elementos socioculturais e político-culturais na composição das personagens e no discurso da narrativa. Para tanto, contaremos com os estudos de análise oferecidos por autoras/es já problematizados anteriormente. Sendo assim, seguiremos alguns caminhos: 1- Pelo discursivo: Vizenor (1990) – alótipos cômicos; Gates Jr. (1988) – outros tropos culturais; Ryan (1999) – ironia; 2- Pela crítica feminista: Smith (1997) – as *tricksters* feministas; 3- Pela crítica da política cultural – hooks (1990) – feminismo interseccional; Walter (2007; 2009) – crítica des-/decolonial/transcultural.

➤ Louise Erdrich: *Tracks* (2004⁶⁹)

Segundo Gorelova (2009), ao discutir sobre narrativas pós-modernas e literatura de nativo-americanas/os, o aspecto multicultural favorece novas possibilidades de visibilidade para as vozes nativas. A multiculturalidade, atrelada às características do pós-modernismo, tais como “fragmentação da narrativa,

⁶⁸ Vide rodapé 66.

⁶⁹ A data da primeira publicação pela Perennial Library Edition é 1989. O ano de 2004 é a data da edição de que utilizamos para esta análise.

identidades múltiplas, absurditismo, confusão, jogo, ironia e desafio à seriedade oficial”⁷⁰ (p. 60), supostamente atribuiria aos textos produzidos por nativo-americanas/os maior relevância por rejeitar ou parodiar a narrativa canônica produzida por brancas/os.

A mesma estudiosa ressalta que muito mais do que produzir paródias a textos hegemônicos, a literatura de nativo-americanas/os traz vozes narrativas que têm sido silenciadas por muito tempo. Logo, esses textos de nativo-americanas/os não são versões de uma história oficial; são textos autênticos, sob estéticas próprias. Parafraseando Gorelova (2009), afirmamos que não são textos novos, são textos sendo visibilizados apenas há poucas décadas. Não é à toa que a crítica coloca textos que trazem marcas identitárias no lugar da pós-modernidade – reportamo-nos ao conceito de Bauman (1997) sobre pós-modernidade e a crise nas relações de trabalho, mobilidade social, cultural e espaços públicos por onde circulam o caráter de não fixidez das identidades.

Ao trazer a pós-modernidade, problematizamos o fato de que o cânone literário dentro dos ambientes acadêmicos começa a ser questionado a partir da inserção de textos que não circulavam nas livrarias ou nos meios de produção e legitimação do conhecimento, tais como as universidades. Gorelova (2009) argumenta sobre a veiculação de textos produzidos por povos não hegemônicos que não encontravam espaço nos lugares de prestígio dos discursos oficiais, até os anos pós-1980 (que coincidem com o período em que as universidades aderiam às reivindicações dos anos 1960-1970 sobre as identidades).

A proposta é trazer uma breve análise do romance *Tracks* (ERDRICH, 2004), ressaltando algumas possibilidades/formas de representação de *trickster*. Este romance foi escrito em 1988 e publicado em 1989 e é composto por narrativas justapostas que seguem uma temporalidade aparentemente linear, pois à narrativa central subjaz outra narrativa em tempo narrativo mítico (em referência a uma quebra do tempo cronológico determinado) deslocando-se da linearidade das relações de causa-efeito na progressão do texto. Ao que nos parece, as narrativas justapostas e a quebra na linearidade do tempo narrativo vêm representar os conflitos (traumas), remetendo ao período da colonização, e que se prolonga mesmo

⁷⁰ Fragmentation of narrative, multiple identities, absurdness, confusion, play, irony, and challenge to official seriousness.

em tempos de descolonização, embora o tempo cronológico se passe no pré- e pós-I Guerra Mundial.

Embora Holloway (*in* NAPIER, 2000, p. 387) traga o contexto de Afro-América, acreditamos que o argumento que utiliza para descrever literaturas produzidas por povos não hegemônicos nos EUA tem consonância com a produção literária de Louise Erdrich, pois apresenta especificidades da literatura contemporânea escrita por mulheres nos EUA. Segundo a pesquisadora, grande parte desses textos apresentam estruturas recursivas de linguagem, assinaladas por textos múltiplos, em simulacros⁷¹. Esta combinação resulta em textos que são emblemáticos da cultura que eles representam, bem como interpretativos desta cultura.

Segundo Vizenor (1990), “as narrativas tribais são grandes sinais e uma possibilidade de alótopos no jogo da linguagem”⁷² (p. 02). Preferimos usar o termo *narrativas de nativo-americanas/os* por julgarmos mais coerente com a nossa concepção de cultura, já assinalada no capítulo anterior. Partindo desse ponto de vista, compreendemos que *tricksters* são figuras discursivas materializadas em signos linguísticos que conduzem o processo de significação, no nosso caso, do texto literário. Por alótopos entendemos termos coincidentes do ponto de vista etimológico, mas que advêm de raízes linguísticas diferentes; por exemplo: coisa/cousa, na língua portuguesa. Notar que, apesar de dois termos partirem do mesmo esquema de significação não procede afirmar que expressam, absolutamente, a mesma coisa. Isto se deve ao fato de a origem do termo estar sedimentada em aspectos culturais que fomentam o processo de significação em sua estrutura mais profunda. Em outras palavras, o (aló)tropo como elemento linguístico isolado não carrega em si a carga semântica pluralizada quando somada ao fator cultura; esse último é entendido como (aló)tropo cultural.

Para fins de exemplificação, trazemos o termo *Nanapush*. Em língua inglesa o termo possui a mesma grafia e significa um ser mítico do povo Ojibwe. Na língua desse povo, o termo é sagrado e representa o ancião detentor do saber tradicional.

⁷¹ Sobre simulacro, baseamo-nos no que Foucault (2000) discorre em “Linguagem e Literatura”: simulacro seria uma estrutura análoga que se repete em si mesma. Vide: FOUCAULT, M. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, R. Foucault, a filosofia e a literatura. Rio de Janeiro, JZE, 2000, p. 137-174.

⁷² Tribal narratives are wild wisps and a chance on a holotrope in language game.

Este último processo de significação só foi possível devido ao fator cultural, por onde as representações transitam. Portanto, observamos que uma forma de *trickster* no referido romance dá-se pelo discurso: tanto pela narratividade quanto pelos tropos culturais.

Percebemos neste romance a existência de um texto em primeiro plano e um texto em segundo plano, justapostos. O texto de primeiro plano apresenta um discurso linear e que conta a trajetória de uma família, os Pillager. O texto de segundo plano se encontra subjacente à narrativa principal deste romance e remete a tropos culturais. Como exemplo, trazemos o seguinte trecho: “Nós começamos a morrer antes da neve, e como a neve, continuamos a cair⁷³” (ERDRICH, 2004, p. 01). No tempo linear da narrativa, a data é 1912, dois anos antes da eclosão da I Grande Guerra que assolou a Europa e varreu aproximadamente oito milhões⁷⁴ de pessoas do planeta de julho de 1914 a novembro de 1918. O número geral da população dos países participantes da primeira guerra da era moderna somava cerca de 800 milhões de pessoas⁷⁵. Sendo assim, em menos de quatro anos, 10% da população dos países envolvidos foi dizimada.

Entendendo que a neve faz alusão à guerra da primeira metade do século XX no trecho citado, observamos que o tempo cronológico da narrativa “Winter-1912” (p. 01) é linear, como que um prenúncio da guerra. Porém, o tempo de queda (“começamos a cair antes da neve”) se refere aos primeiros contatos com europeus em território nativo-americano, período da colonização. Aproximadamente em 1615,

[...] durante seus primeiros contatos com povos não nativos, os Ojibwa foram expostos a um número de doenças e sofreram com epidemias de varíola e outras doenças. A transição da vida tradicional para as vilas sedimentadas conduziu a uma redução do modo de vida e a uma grande incidência de doenças infecciosas, incluindo a tuberculose e tracoma^{76 77}.

⁷³ We started dying before the snow, and like the snow, we continue to fall.

⁷⁴ Dados extraídos do sítio eletrônico: < <https://seuhistory.com/noticias/infografico-primeira-guerra-mundial-em-numeros>>. Acesso em 10.dez.2018.

⁷⁵ Vide sítio eletrônico: <https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2014/06/28/interna_internacional,542894/a-primeira-guerra-mundial-em-numeros.shtml>. Acesso em 10.dez.2018.

⁷⁶ Trecho extraído do sítio eletrônico: < <https://www.everyculture.com/multi/Le-Pa/Ojibwa.html>>. Acesso em 10.dez.2018.

⁷⁷ During their first contact with non-Native peoples, the Ojibwa were exposed to a number of diseases and suffered through epidemics of smallpox and other illnesses. The transition from traditional living to

Sabe-se que epidemias de varíola, gripe e sarampo que atingiram as populações nativas das Américas devido aos primeiros contatos com europeus foram uma das principais causas das mortes dos Primeiros Povos habitantes desse “novo” continente, associadas às guerras pela dominação das terras⁷⁸. Em termos de indicadores, Dowling (1997), ao fazer um mapeamento dos habitantes da Austrália, argumenta que

estatísticas mais apuradas estimam que 30% ou mais da taxa de mortalidade no primeiros casos mortais de varíola também foram verificados nas Américas (BOYD, 1990, p. 137; CROSBY, 1972, p. 44; DIXON, 1962, p. 325). Esta estatística geralmente conduz a uma taxa mínima consensual de que um terço da população morreu por causa dessa exposição inicial à varíola (BOYD, 1990, p. 325) (DOWLING, 1997, p. 94)⁷⁹.

Dadas as estatísticas, e à menção ao tempo de inverno, percebemos que o romance se inicia com a construção narrativa determinando tempo e espaço “Winter-1912 – Manitou-geezisohns (Little Spirit Sun) – Nanapush” (ERDRICH, 2004, p. 01). Dessa forma, o tempo da narrativa central data de dois anos antes da primeira grande guerra, mas a narrativa subjacente se reporta ao tempo anterior: o da dizimação do povo Ojibwe.

Portanto, o tempo narrativo, no texto de segundo plano, reporta-se à caída progressiva do povo Ojibwe desde o século XVII. Observamos, assim, a presença de tempos narrativos diferentes e a marcação do tempo não linear da que chamamos narrativa de segundo plano se dá através de um conhecimento específico de membros de uma determinada cultura que acessa os significados compartilhados (memória coletiva, In: HALBWACHS, 2006). Assim, nesse caso, a referência textual se realiza de forma subjacente ao discurso do texto de primeiro plano, uma vez que um sujeito que não compartilha desses elementos linguísticos (tropos culturais, nesse caso) não terá acesso à compreensão do segundo texto.

permanent settlement in villages led to a reduced lifestyle and to a high incidence of communicable diseases including tuberculosis and trachoma.

⁷⁸ Vide sítio eletrônico: <<https://uofmpress.ca/books/detail/a-very-remarkable-sickness>>. Acesso em 10/dez./2018.

⁷⁹ conservative estimates of 30% mortality or more in initial smallpox outbreaks have also been suggested for the Americas (Boyd 1990: 137; Crosby 1972: 44; Dixon 1962: 325). This estimate has often lead to the generalised acceptance of a minimal figure of one-third of the population dying from initial exposure to smallpox (Boyd 1990: 325) (1997, p. 94).

Em outras palavras, alguns tropos culturais como: 1- Manitou-geezisohns (língua anishinaabemodaa⁸⁰) que significa “dezembro”; 2- Nanapush, um personagem tradicional do povo Ojibwe (que tem forte relação com a figura *trickster* Nanabozho das estórias orais desse povo) trazem em si uma dupla função na narrativa. A primeira função ocorre na narrativa de primeiro plano e está ligada apenas ao tropo que nomeia um personagem, que nesse caso também é o narrador. Já na segunda função, observamos que Nanapush é uma entidade tradicional e sagrada para o povo Ojibwe e que representa o grande ancião, o sábio que transmite o saber do povo. Sendo assim, Nanapush sendo apresentado como o primeiro narrador do romance remete ao saber ancestral que garante a existência e a permanência de elementos culturais deste povo. Não seria esta a marca de um “mito de fundação”?

Arriscamos dizer que *Tracks* (ERDRICH, 2004) se assemelha a uma narrativa de mito de fundação, uma vez que traz uma heroína Fleur Pillager e seus grandes feitos que representam o registro de um povo. Porém, no primeiro plano da narrativa, essas representações não são acessadas, pois falta o conhecimento compartilhado e o tropo cultural passa despercebido. Dito isto, reportamos a hooks (1990) e o trecho já citado anteriormente em que a autora argumenta sobre o fato de gostar de ler um texto com o qual se identifica e afirma ser a linguagem um lugar de luta. Textos nos quais estão impressos tropos culturais apresentam-se para além de um aparato folclórico ou mimético do uso padrão, eles constituem representações que evidenciam identidades e políticas culturais.

⁸⁰ Língua Ojibwe. Vide sítio eletrônico: < <https://ojibwe.lib.umn.edu/>>.

➤ **Toni Morrison: *Beloved* (1987)**

Como breves considerações, pretendemos mostrar que a personagem *trickster* é parte estruturante de *Beloved* (MORRISON, 1987), que subverte um sistema. Para Joanne Smith (1997) a *trickster*:

desafia o *status quo* e rompe fronteiras visíveis. De forma tola, ou arrogante ou com bravura, *tricksters* encaram o monstruoso, transformando o caótico e criando novos mundos e novas culturas. Sendo assim, elas oferecem estratégias atrativas para escritoras de cor que, historicamente subjugadas por causa tanto da sua raça quanto do seu sexo, geralmente combinam preocupações feministas em desafiar o patriarcado com o interesse cultural em quebrar estereótipos raciais e explorar uma herança cultural mista. Erdrich, Kingston e Morrison situam a *trickster* como uma figura-chave nas suas explorações culturais, de gênero e de identidade⁸¹ (p. 02).

Considerando o trecho acima, percebemos que a *trickster*, em sua forma combativa e associada à política cultural, apresenta estratégias de subverter o sistema a partir da construção de personagens fortes que atuam de forma contundente, através de vários recursos discursivos, citamos o uso da *sass language*, como exemplo. Ao apresentar um outro sistema significativo – textos produzidos por mulheres de cor, de acordo com Smith (1997) – as estruturas hegemônicas vão sendo, paulatinamente, desarticuladas e o operador discursivo da subversão se concretiza.

Entendendo *trickster* como uma agente que burla um sistema, tentaremos demonstrar como alguns elementos da narratividade de *Beloved* (MORRISON, 1987) operacionalizam este agenciamento. Desta feita, afirmamos que a personagem Sethe e o espaço narrativo compõem formas de *trickster* no referido romance. Como exemplo, segue um trecho:

124 era vingativa. Cheia de um veneno de bebê. As mulheres da casa sabiam e as crianças também. Por anos, cada um lidou com o

⁸¹ Challenges the status quo and disrupt perceived boundaries. Whether foolishly, arrogantly, or bravely, tricksters face the monstrous, transforming the chaotic to create new worlds and new cultures. In doing so, they offer appealing strategies to women writers of color who, historically subjugated because of both their race and their sex, often combine a feminist concern for challenging patriarchy with a cultural interest in breaking racial stereotypes and exploring a mixed cultural heritage. Erdrich, Kingston, and Morrison situate the trickster as a key figure in their explorations of culture, gender, and identity.

rancor de seu jeito, mas em 1873 Sethe e sua filha Denver foram suas únicas vítimas⁸² (MORRISON, 1987, p. 19).

Percebemos que esta narrativa apresenta duas mulheres vítimas de um rancor, no ano de 1873, na rua Bluestone, em Cincinnati – Ohio. Estabelecidos o lugar e o tempo a que esta narrativa se refere, deveríamos compreender de que paradigma parte o texto: duas mulheres negras, mãe e filha, perseguidas pelo fantasma de um passado. Mas, perseguidas por qual passado? Digno de nota: a casa funciona como uma personagem e personifica a tristeza e a busca por vingança de uma entidade que se fundiu com o espaço narrativo.

Ao trazer um espaço de terror, a narrativa reestrutura o horror do lugar da escravidão, condição com a qual Sethe havia rompido. A conotação do confinamento e da tristeza fica esteticamente representada na casa-monstro (memórias de traumas da antiga condição de escravizada e consequências do ato extremo de infanticídio) que também é o verdadeiro “sweet home” da protagonista. Para Smith (1997):

A *trickster*, cuja fluidez e quebra de valores define e mantêm a cultura, abarca um paradoxo central nas obras de Morrison: o equilíbrio da necessidade de manter e promover a tradição cultural e da necessidade igualmente poderosa de se rebelar contra suas estruturas⁸³ (p. 111).

Percebemos que o espaço narrativo recriado nesse romance segue a tradição de *Slave Narratives* de afro-americanas/os, sobretudo no século XIX, como forma de representar os horrores da escravidão. Soma-se a isso a constituição da personagem Sethe que comete ato extremo ao rebelar-se, com seus três filhos e a filha recém-nascida, contra a escravidão: a mãe mata a própria filha na tentativa de livrá-la. Esse ato subversivo liberta da escravidão visível e infligida ao corpo e à alma, mas aprisiona a mente da protagonista ao trauma que a perseguirá e se materializará na casa que irá acolhê-la. Neste ponto da narrativa acreditamos encontrar possibilidades de *trickster*: funcionando como agente subversivo do

⁸² 124 was spiteful. Full of a baby's venom. The women in the house knew it and so did the children. For years each put up with the spite in his own way, but by 1873 Sethe and her daughter Denver were its only.

⁸³ The trickster, whose fluidity and rule breaking define and maintain culture, embodies a central paradox in Morrison's work: that of balancing the urge to maintain and foster cultural tradition and the equally powerful urge to rebel against its structures.

paradigma da escravidão para o da resistência. Sethe subverte o sistema ao fugir da escravidão, porém não escapa das lembranças do trauma e da culpa pelo assassinato da filha.

Assim, pretendemos mostrar como Sethe, através da característica de inversão de situações, subverte a hegemonia do branco colonizador e cria seus próprios espaços, suas duplicações de signo para estabelecer outro caminho – o da resistência. A necessidade do uso de *trickster*, nesta narrativa, dá-se pelas relações de poder envolvendo raça e gênero que o *Sweet Home* impõe à Sethe. A busca pela identidade e o sentimento de pertencimento configuram esta linguagem da diferença representada em textos culturais que mostram esta estética oposicional, contrária ao modelo hegemônico.

Uma coisa digna de nota aqui é que quando nos referimos a possibilidades de *trickster*, não estamos partindo do paradigma ocidental e linear de narração. Ao contrário, intencionamos defender que *Beloved*, de Morrison (1987), apresenta maneiras políticas de mostrar uma perspectiva divergente daquela institucionalizada. Estamos diante de uma subversão do contar uma história.

Para justificar o que acabamos de salientar, o jogo esquecer x lembrar é uma linguagem que caracteriza uma das formas de *trickster* em Sethe. Se por um lado entendemos *trickster* como uma inversão de situações; por outro, percebemos esta mesma categoria como este “revolutionary space”, de que hooks (1990) fala. Sendo assim, como Sethe propõe estas subversões? A ideia central é apresentar a *trickster* em *Beloved*, como meio de resistência.

Alguns temas tratados na narrativa revelam as relações de poder. Um deles é o suposto estupro e a surra com chicote. Vejamos como Sethe descreve o ato para Paul D.:

Depois que te deixei, aqueles garotos entraram lá e tomaram meu leite. Foi para isso que eles entraram lá. Me seguraram e tomaram o leite. Eu falei à Sra. Garner sobre eles. Ela tinha aquele caroço e não podia falar, mas seus olhos rolaram em lágrimas. Os garotos eles descobriram que eu falei deles. O professor fez um abrir minhas costas, e quando fechou fez uma árvore. Ela ainda cresce aí⁸⁴ (MORRISON, 1987, p. 38).

⁸⁴ After I left you, those boys came in there and took my milk. That's what they came in there for. Held me down and took it. I told Mrs. Garner on em. She had that lump and couldn't speak but her eyes rolled out tears. Them boys found out I told on em. Schoolteacher made one open up my back, and when it closed it made a tree. It grows there still.

Percebemos que o ato não é descrito de forma explícita, pois a narradora (discurso direto) foca no fato de os agressores terem tomado seu leite, o alimento de sua filha. Depois há outra violência física: ela apanha com chicote por ter delatado o ocorrido. Porém, há a árvore em suas costas. Por mais que Sethe tente esquecer, algumas marcas permanecem. O ato de romper com o silêncio, vindo de uma subalterna, demonstra uma afronta aos opressores que rebatem a atitude com a única forma que possuem: a violência. Como se trata de uma mulher negra e escravizada, em condição de gravidez, o ato de chicoteá-la e de tomar leite no seio que alimentaria sua filha denota a violação máxima desse corpo vilipendiado e colonizado.

Diferentemente de uma atitude de vitimização, observamos que o discurso da personagem em questão é o de resistência contra a opressão da escravidão. No entanto, como a *trickster* tem caráter recursivo – conforme já colocado aqui – as marcas discursivas apresentadas na narrativa reforçam que “nossa luta é também uma luta de memória contra o esquecimento”^{85 86}. Sendo assim, entre o esquecer e o lembrar, Sethe vive na fronteira do seu passado com a sua vida futura que não está livre por completo. Esta tortura vai sendo gerenciada diante da postura firme da protagonista em resistir. Vejamos o trecho que se segue:

Eu tenho uma árvore nas minhas costas e um fantasma na minha casa e nada mais além da filha que eu estou carregando em meus braços. Nada de fugir – de nada. Eu nunca mais fugirei de nada neste mundo. Eu comprei uma passagem só de ida, mas deixa eu te dizer uma coisa, Paul D. Garner: custa caro demais! Está me ouvindo?⁸⁷ (MORRISON, 1987, p. 36).

Ao afirmar que tem uma árvore nas costas e que tem um fantasma na casa que habita, Sethe se mantém firme em dizer que não vai mais fugir, pois lhe custa muito caro. Deve esquecer, portanto. Porém, neste outro trecho que segue, a personagem confessa à filha Denver que certas coisas que aconteceram persistem na (re)memória, a que fica por trás do esquecimento e que retorna sempre.

⁸⁵ Our struggle is also a struggle of memory against forgetting.

⁸⁶ African National Congress – South Africa's National Liberation Movement. The Freedom Charter, as adopted at the Congress of the People, Kliptown, on 26 June 1955. Disponível em: <<http://www.anc.org.za/show.php?id=72>> Acesso em 06 set. 2015.

⁸⁷ I got a tree on my back and a haint in my house, and nothing in between but the daughter I am holding in my arms. No more running from nothing. I will never run from another thing on this earth. I took one journey and I paid for the ticket, but let me tell you something, Paul D Garner: it cost too much! Do you hear me?

Eu estava falando sobre o tempo. É tão difícil para mim acreditar nele. Algumas coisas vão. Passam. Algumas coisas ficam. Eu achava que era a minha memória. Sabe. Algumas coisas você esquece. Outras, você nunca esquece. Mas, não. Os lugares, os lugares ainda estão lá. Se uma casa queima, ela se foi, mas o lugar – a imagem dele fica, não apenas na minha memória, mas lá fora, no mundo. O que eu me lembro é uma imagem flutuando fora da minha cabeça. Ou seja, mesmo que eu não pense, mesmo que eu morra, a imagem do que eu fiz ou conheci ou vi ainda está lá fora. Bem no lugar onde aconteceu⁸⁸ (MORRISON, 1987, p. 63-4).

O jogo entre o esquecer e o lembrar está explícito nesta passagem. Embora, aparentemente, a intenção é não lembrar, a memória surge como um lugar de subversão. O espaço que é requerido é o da liberdade, longe do *Sweet Home*, pois “não era doce e com certeza não era lar⁸⁹” (MORRISON, 1987, p. 34). Esta procura por um lugar em que se sentisse pertencente trouxe Sethe para o 124 – guiada por Stamp Paid. Ao chegar à beira do rio, metáfora da fronteira, percebemos a transposição entre o passado que a oprimia e o futuro que a esperava:

Foi um esforço alcançar ali, mais para sentir o odor, impossível de comer. Ela implorou a ele por água e ele deu a ela um pouco de água de Ohio numa jarra. Sethe a bebeu toda e implorou por mais. O ressoar estava de volta a sua cabeça, mas ela se recusava a acreditar que havia chegado até ali, aguentado tudo, para morrer do lado errado do rio⁹⁰ (MORRISON, 1987, p. 53).

O esforço e a luta pela liberdade, observados neste trecho, estabelece a inversão da situação de escravidão para uma condição de mulher livre. A saída de Kentucky para Ohio é a divisa entre o que passou e que se quer esquecer para o que virá, mas com o retorno das lembranças de antes e com as incertezas do que estava por vir. Assim, “pouco a pouco, no 124 na clareira, junto com os outros, ela

⁸⁸ I was talking about time. It's so hard for me to believe in it. Some things go. Pass on. Some things just stay. I used to think it was my memory. You know. Some things you forget. Other things you never do. But it's not. Places, places are still there. If a house burns down, it's gone, but the place--the picture of it stays, and not just in my memory, but out there, in the world. What I remember is a picture floating around out there outside my head. I mean, even if I don't think it, even if I die, the picture of what I did, or knew, or saw is still out there. Right in the place where it happened.

⁸⁹ it wasn't sweet and it sure wasn't home.

⁹⁰ It was an effort to reach for, more to smell, impossible to eat. She begged him for water and he gave her some of the Ohio in a jar. Sethe drank it all and begged more. The clanging was back in her head but she refused to believe that she had come all that way, endured all she had, to die on the wrong side of the river.

afirmou-se. Libertar-se era uma coisa. Reivindicar a propriedade deste ser livre era outra coisa⁹¹” (MORRISON, 1987, p. 56).

Outro momento na narrativa que mostraremos, trata do enfrentamento direto com o opressor. Segue trecho:

Quando ela voltou da cela, ela ficou feliz porque a cerca não estava lá. Foi onde eles haviam amarrado seus cavalos – onde ela viu, flutuando sobre a estrada de ferro, enquanto ela se agachava no jardim, o chapéu do professor. No momento que ela o viu, o olhou morto no olho, ela tinha algo nos braços que o fez parar seus passos. Ele deu um passo para trás ritmado com cada pulso do coração do bebê até que não havia mais nenhum. Eu o fiz parar, ela disse, olhando para o lugar onde a cerca costumava estar. Eu tirei e coloquei os meus filhos onde eles estariam a salvo⁹² (MORRISON, 1987, p. 92-3).

A atitude da personagem de matar a própria filha é a de mostrar ao opressor o terror da cena, como inversão de lugar: o homem que a perseguia (feitor), que permitiu os abusos e invasões de seu corpo, que a chicoteou, calou-se diante do que via, com seus olhos mortos.

Este ponto de inversão de relações ou de papéis sociais demarca o território de uma *trickster*. Como personagem que caminha no entre-lugar e atrelada a elementos discursivos da narrativa. Diante da característica de inversão de situações e de elemento constituinte da narrativa (concretizando-se com alguns recursos discursivos), intencionamos demonstrar como a *trickster* se move na narrativa citada.

Pelo próprio caráter de subversão de uma linguagem padrão, pré-estabelecida, a *trickster* oferece possibilidades de demonstrar a resistência de outras culturas, outras identidades (tomando como enfoque gênero e raça, no caso do romance em questão). Sendo assim, apresentamos algumas cenas do romance em questão que, acreditamos, exemplificam duas grandes formas da *trickster* agir: 1- o binômio esquecimento-lembrança; 2- o enfrentamento com o opressor. Ambas as

⁹¹ Bit by bit, at 124 and in the Clearing, along with the others, she had claimed herself. Freeing yourself was one thing; claiming ownership of that freed self was another.

⁹² When she got back from the jail house, she was glad the fence was gone. That's where they had hitched their horses - where she saw, floating above the railing as she squatted in the garden, schoolteacher's hat. By the time she faced him, looked him dead in the eye, she had something in her arms that stopped him in his tracks. He took a backward step with each jump of the baby heart until finally there were none. I stopped him, she said, staring at the place where the fence used to be. I took and put my babies where they'd be safe.

formas subvertem o lugar de opressão em lugar de afirmatividade e de reivindicação por uma identidade que resiste em não morrer.

➤ **Nalo Hopkinson: *Tan-Tan and Dry Bone* in *Skin Folk: stories* (2001)**

O conto que pretendemos analisar, *Tan-Tan and Dry Bone* (in *Skin Folk*, HOPKINSON, 2001), apresenta uma pluridimensionalidade que está presente na estrutura da própria narrativa, a saber: conto inscrito na ficção científica; tempo no devir, no passado mitológico; espaço entre o urbano e o campo; escrita em línguas inglesa e francesa, com tendência à criouliização⁹³ da língua; narrativa mitológica, com princípios do Realismo Mágico, entre outros aspectos que conferem uma rica composição ficcional.

Antes de tudo, cabe ressaltar a questão insular de origem da escritora – Hopkinson nasceu em 20 de dezembro de 1960, em Kingston, Jamaica – que compromete a sua produção literária, trazendo como principal marca a fragmentação do sujeito, uma vez que se encontra em diáspora, no entre-lugar (BHABHA, 1998). Segundo Westphalen (2004), baseando-se em Walter (2003)⁹⁴:

O grande trunfo da literatura, em uma análise como a que Walter se propõe, é o de não estar presa a uma ordem fixa, a uma direção obrigatória. **No texto literário, o autor pode articular-se entre o dito e o não-dito, pode trabalhar com a elipse, com a fragmentação e com a contradição para articular ambivalências inerentes à posição de entre-lugar em que o autor (ou sua personagem) está consciente de se encontrar.** É apenas quando se vê liberto da ordem objetiva da realidade, quando entra no mundo criativo da literatura, que o autor pode representar a fronteira em que se vê – um espaço que não é um, nem outro, mas um espaço de interação onde tendências contraditórias se complementam (p. 224, grifo nosso).

Considerando o trecho grifado, nota-se que a linguagem literária é um instrumento importante para transitar as movências identitárias nas quais um sujeito em diáspora se encontra. Essa marca transcultural nos textos confere à pós-

⁹³ Sobre o termo, baseamo-nos em Holm (1989) que defende o *pidgin* e *creole* como novas línguas, diferentemente dos estudos linguísticos estruturalistas que acreditam ser “deformidades” de uma língua padrão. Holm continua defendendo que o *creole* tem um sistema linguístico próprio que não pode ser considerado nem como dialeto de outras línguas, mas **novas** línguas. Vide: HOLM, John. **Pidgins and Creoles**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

⁹⁴ WALTER, Roland. **Narrative Identities** - (Inter) cultural in-betweenness in the Americas. Bern: Peter Lang, 2003.

modernidade o sentido de fronteira(s), pois onde há trânsito, há fronteiras. Vale salientar que o conceito de fronteira tomado aqui não é o de delimitar espaços/territórios de cultura, mas o lugar de intersecção, fato este que corrobora o sentido da transculturalidade. Como exemplo do uso desse lugar de transculturalidade no texto em questão, trazemos a referência ao ser mitológico Anansi-Spider⁹⁵, como tropo cultural em: “e assim Tan-Tan acha ele, cravado num caixote de madeira como um grande e preto anansi-spider⁹⁶” (HOPKINSON, 2001, *Ebook* posição 1944).

Nesse trecho, notamos que o personagem com que a protagonista contracenava é uma criatura enigmática, cujo nome é Dry Bone e é descrito como um homem mirrado, só pele e osso (“skin-and-bone, meager man”) quem ela compara a um deus africano, responsável por trazer o poder da fala para os seres humanos. Ora, esse ser esquelético e de caráter duvidoso poderia ser análogo a um deus? Aqui entra uma característica muito peculiar ao *trickster*: a ambivalência (HYNES; DOTY, 1993). A aparente invalidez dessa figura toma uma proporção gigantesca, beirando o grotesco, com uma determinada finalidade: a de causar desconforto e uma transformação em Tan-Tan.

O *trickster* em Dry Bone, enquanto figura mítica e trapaceira, movimenta-se na narrativa sendo alimentado pela culpa que Tan-Tan carrega. Observando essa passagem: “deve ser verdade. Dry Bone era os pecados dela vindo pra assustar ela, para levar ela pra o túmulo. Tan-Tan não vai tentar fugir mais, não, mas, um pouco mais tarde, ela chora lágrimas muito amargas⁹⁷” (HOPKINSON, 2001, *Ebook* posição 2046). De um lado o *trickster* se desloca, por outro Tan-Tan paralisa. Percebemos nessa relação de poder uma consonância com sujeitos em diáspora: o hegemônico produz os discursos da ordem e o sujeito que se amedronta fica inerte e não consegue sair de uma condição de opressão.

⁹⁵ Deus africano, o que deu a história aos humanos, a capacidade de narrar. Mitologia do povo Akan (Gana, oeste africano) – dos vodun/voodoo, no contexto caribenho. Candomblé Jeje – estrangeiro – no contexto brasileiro. Vide sítio eletrônico: <<http://claudio-zeiger.blogspot.com/2012/01/anansi-aranha.html>>.

⁹⁶ And is so Tan-Tan find he, catch-up on the wooden crate like one big black anansi-spider.

⁹⁷ It must be true. Dry Bone was she sins come to haunt she, to ride she into she grave. Tan-Tan ain't try to get away no more, but late at night, she weep bitter, bitter tears.

A ideia da transgressão é produzir essa mobilidade que se encontra dentro da personagem Tan-Tan, pois esta carrega o poder de sua ancestralidade capaz de produzir simulacros de uma realidade livre, dentro de uma condição de opressão. O problema é que ela não sabe do poder que possui e fica imóvel. Notar que o narrador (do trecho acima) está inscrito no discurso indireto, portanto, não representa os pensamentos próprios da personagem: é o discurso dominante que fala por ela.

De fato, o *trickster* atua como um censor para a protagonista e afirma, ao ser desafiado: “bem, queridinha, mim não ia dizer nada, não”⁹⁸ (HOPINSON, 2001, *Ebook* posição 1947). Essa jogada discursiva, com o uso da ironia (RYAN, 1999), reproduz o discurso oficial; em outras palavras, quando o *trickster* é desafiado, sua reação, como agente opressor, é de transferir a responsabilidade do dito para o outro na cena, uma vez que “mim não ia dizer nada”. Esse jogo de ironia reforça uma ordem, pois inverte completamente as proposições no sintagma lógico do enunciado, negando ao outro a possibilidade de transgressão, pois o silencia.

Enquanto o *trickster* mantém valores, Tan-Tan se encontra encurralada nas teias da aranha, estagnada no sintagma, sem conseguir ultrapassá-lo: cozinhando e alimentando seu inimigo e opressor – de um ser murcho a um gigante imbuído de poderes imbatíveis para a protagonista. Poder esse dado ao inimigo por ela mesma, pois sua prisão está na culpa do passado, como se destaca em: “ela não descansaria até ela salvar a vida de duas pessoas para recompensar a que ela matou”⁹⁹ (HOPKINSON, 2001, *Ebook* posição 1964). Nesse excerto fica explícita a culpa e remorso que Tan-Tan sente: esses são os verdadeiros alimentos que ela cozinha e nutre o *trickster*, cujo apetite só tende a crescer voluptuosamente, devido ao fato de ela não se perdoar.

No campo do simbólico, ambiente em que residem as figuras míticas, o alimento ao monstro é cozido pelos pensamentos de auto depreciação e derrotismo de Tan-Tan, conforme se vê em: “ela apenas sentia a dor de saber o que ela é, uma

⁹⁸ Well, doux-doux darlin', me wasn't going to say nothing.

⁹⁹ She couldn't rest until she save two people life to make up for the one she did kill.

mulher insignificante e derrotada que só é boa em alimentar um *duppy*¹⁰⁰ Dry Bone¹⁰¹ (HOPKINSON, 2001, *Ebook* posição 1993). De acordo com Fanon (2008), esse sentimento de baixa estima é recorrente em sujeitos que se encontram em situação de submissão, seja de quaisquer ordens. Em relação a isso, em *Pele Negra Máscaras Brancas*, Fanon (2008) argumenta sobre a necessidade de se entender toda uma estrutura complexa que envolve o processo de colonização, em suas esferas sociais, políticas, econômicas, culturais e psicológicas.

O estudioso afirma que é preciso descolonizar as nações e, sobretudo, os seres humanos. Fanon chama a atenção para o caráter de transformação do homem (*sic.*) novo: de espectador a ator da História. E esse poder de atuar dá-se, eminentemente, por meio da fala. Portanto, enquanto Tan-Tan (nesse conto específico) não elaborar suas dores e tomar para si o seu poder de fala, a transformação não pode acontecer. O *trickster* em questão se utiliza do discurso internalizado da personagem para manter suas estruturas de poder, vide o trecho: “Mim sabe dizer o que tu é, Tan-Tan. Mim sabe como tu é insignificante e de coração duro. Mim sabe que tu mataria por matar, e tu não se preocupa com ninguém além de ti mesma. Tu errou em me pegar. Tu arranjou problema”¹⁰² (HOPKINSON, 2001, *Ebook* posição 2013). Percebemos que o sistema de opressão captura Tan-Tan no que ela acredita, enquanto houver a crença de sua incapacidade de lutar por ser uma “pessoa má”, o *trickster* trapaceiro será alimentado.

No entanto, a partir do momento que Tan-Tan começa a desconfiar do poder do opressor, algumas ideias vão surgindo e percebe-se um deslocamento: a personagem vai a um rio e, à medida que pensa na perversidade do *trickster* e não mais na sua, surge um outro personagem, o Master Johncrow the corbeaubird. Outra figura mítica, esta também pertencente à cosmovisão do oeste africano (origem de negras e negros que foram sequestradas/os para as ilhas caribenhas no

¹⁰⁰ Duppy is a Jamaican Patois word of Northwest African origin meaning ghost or spirit (In: <en.wikipedia.org>). *Duppy* é uma palavra do patoá jamaicano, originária da África Ocidental, que significa fantasma ou espírito.

¹⁰¹ She only feel the pain of knowing what she is, a worthless, wicked woman that only good to feed a duppy like Dry Bone.

¹⁰² Me know say what you is, Tan-Tan. Me know how you worthless and your heart hard. Me know you could kill just for so, and you don't look out for nobody but yourself. You make a mistake when you pick me up. You pick up trouble.

período do imperialismo europeu). É importante deixar claro que Dry Bone é um homem esquelético, desprezível e insignificante que foi endeusado por Tan-Tan. Já Master Johncrow compõe o imaginário ancestral do povo de África Ocidental, que possui o poder da vida e da morte.

Vejamos a passagem que segue: “Quando ela se abaixou diante do rio com sua cumbuca, **viu um reflexo na água**: Master Johncrow o corvo, o carcará¹⁰³, empoleirado num galho de árvore, procurando por carniça para o jantar”¹⁰⁴ (HOPKINSON, 2001, *Ebook* posição 2046, grifo nosso). O trecho grifado nos remete ao auto reconhecimento, ver-se no espelho das águas e perceber a si, junto a elementos culturais de seu pertencimento. Quando o movimento acontece, a consciência salta, metaforizada pelo diálogo com o animal. Master Johncrow, ao tomar conhecimento da angústia de Tan-Tan, diz: “se um homem te atacar, menina, tu não deve te defender? Eu sei disso, de toda forma: eu não sinto cheiro de podridão em você”¹⁰⁵ (HOPKINSON, 2001, *Ebook* posição 2059).

Como palavras mágicas, os versos que Tan-Tan entoa faz menção às cantigas antigas ou a *conjures* (palavras mágicas usadas em rituais de *voodoo*) típicos da cosmovisão do oeste africano: “se o corvo diz, assim será, / Por favor, Johncrow, leve Dry Bone e vá, / Tan-Tan assim diz. / Tan-Tan assim implora.”¹⁰⁶ (HOPKINSON, 2001, *Ebook* posição 2155). Este empoderamento pela palavra, com base em seus ancestrais e à cultura tradicional, conota a força de Tan-Tan e o rompimento com as condições de opressão se torna realidade. Sendo assim, observamos a transgressão com o sistema opressor. Embora Tan-Tan ainda transite no sistema, com toda sua estrutura, a transformação se concretiza quando a personagem aprende a lidar com a opressão, através do agenciamento.

¹⁰³ *Turkey buzzard* – um peru urubu; entendemos que seria aquele de preto que come a carcaça e que, ao mesmo tempo, é servido na véspera. Decidimos por traduzir *carcará*, um termo próprio do nordeste brasileiro que, ao nosso julgamento, recupera bem o sentido em inglês, no contexto em que foi produzido.

¹⁰⁴ As she lean out over the river with she dipping bowl, **she see a reflection in the water**: Master Johncrow the corbeaubird, the turkey buzzard, perch on a tree branch, looking for carrion for the supper.

¹⁰⁵ If a man attack you, child, don't you must defend yourself? I know this, though: I ain't smell no rottenness on you.

¹⁰⁶ Corbeau say so, it must be so, / Please, Johncrow, take Dry Bone and go, / Tan-Tan say so. / Tan-Tan beg so.

Esse subcapítulo intencionou apresentar alguns caminhos metodológicos para a apreciação crítica do *corpus* que compõe esta pesquisa. Conforme se apresentou, há várias formas de se analisar a categoria *trickster* e seu agenciamento com relações de poder encontradas na literatura produzida por povos nativo-americanos e em diáspora africana nas Américas. Estas formas plurais apresentam dificuldades para a análise crítica para além da estruturação de figuras míticas e arquetípicas que fulguram elementos culturais de um dado povo.

Ao sugerir uma abordagem metodológica que contemple o caráter ora subversivo, ora transgressor de *tricksters*, acreditamos contribuir para o avanço dos estudos na área. Em considerando *tricksters* como agentes de subversão e/ou transgressão, percebemos o enfrentamento de relações de poder nos textos elencados, acrescido de outros, para esta investigação. No entanto, como demonstrar este enfrentamento, através do agenciamento, nos textos? A saída que encontramos foi a seguinte: 1- pelo discurso narrativo; 2- pela discursividade da crítica feminista em *tricksters* e pela crítica política em textos literários, pelo viés dos Estudos Culturais.

O ambiente das vozes antigas, vindas de nossas constelações familiares mais distantes, compõe o romance que protagonizará o capítulo em seguida. Tudo o que as instituições nos contam faz parte de um acervo monolítico de visão de mundo, de um lugar que não conhecemos porque não fala de nós, povos das Américas. Não conhecemos, mas aprendemos a concebê-lo, através de símbolos e discursos que não nos representam. Uma reparação sociocultural e histórica, é como entendemos o mote do romance de Erdrich que virá. As narrativas de nativo-americanas que tecem um bordado colorido e harmonioso são as contas que iremos apresentar.

CAPÍTULO 3

TECENDO TRICKSTERS: MULTIVOCALIZAÇÃO NARRATIVA E ANIMALIZAÇÃO EM *THE ANTELOPE WIFE*, DE LOUISE ERDRICH

*Ela o ama mais do que tudo. Ele é seu pai, seu humano (Louise Erdrich, 1998)*¹⁰⁷.

*Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Agora estou ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. Não humanizo bicho porque é ofensa – há que respeitar a natureza – eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se (Clarice Lispector, 1973)*¹⁰⁸.

Matilda Roy, personagem do romance *The Antelope Wife*, de Louise Erdrich (1998), foi criada por um homem que a amamentou. Isso está atrelado a seu lado humano, seu pai, sua referência de amor, se observarmos a epígrafe acima. Percebemos instinto selvagem, em seu sentido mítico e ontológico: a relação profunda entre o ser humano e a natureza. Partindo de uma ambiência em que a cultura se entrelaça com o espaço *in natura*, anunciamos que entramos em uma atmosfera em que o mí(s)tico, do campo do simbólico, intrinca-se ao campo cultural e literário. Em se tratando de contar estórias, trazemos uma estória Ojibwe sobre a Criação para iniciar nossa discussão.

Este episódio da estória da criação dos Ojibwe é do tipo chamado “mergulhador da terra”, um tipo comum de estória de origem dos Índios Americanos. Nanabush está encalhado em uma árvore por causa de um grande dilúvio causado por ter matado a criatura do mundo submarino Michibizieu, que tinha matado o sobrinho-lobo de Nanabush. Ele (geralmente) manda quatro animais – tais como Lontra, Loon (Ave Aquática), Castor, Rato Almiscarado – mergulharem na correnteza para trazer lama, da qual Ele criaria um mundo novo. (Igualmente a muitas outras culturas de Índios Americanos, o número quatro é sagrado entre os Ojibwes). Os primeiros três animais falharam, mas o quarto, o Rato Almiscarado, cumpriu com a tarefa. Echlin¹ permitiu algumas palavras em ordem inadequada no Inglês para refletir o estilo original do contar em Ojibwe [...] Na sua discussão, que precede a tradução, Echlin identifica a estória como uma *aadisokan*, uma estória sagrada. Nanabush, ela escreve, “restabelece a **ligação entre ele mesmo e**

¹⁰⁷ She loves him like nothing else. He is her father, her human.

¹⁰⁸ Trecho extraído do romance *Água Viva*, de Clarice Lispector, publicado em 1973 pela Editora Artenova, no Rio de Janeiro.

os animais ao fazer deles ajudantes na criação” (BALLINGER, 1998, p. 153, grifo nosso)¹⁰⁹.

Intencionamos utilizar esta estória como uma ilustração para registrar de que lugar falamos ao nos referirmos à análise do romance já referido, de Erdrich. Além de apontar, através do trecho grifado, o caráter da ligação e/ou sobreposição ser humano-animal – e nisso a questão das origens – que povoa o *storytelling* de matriz nativo-americana. No que se refere à organização comunitária, os “povos indígenas das Américas formaram comunidades orais. Os nativos confiam na memória, suas estórias e mitos têm sido contados várias vezes, primeiro porque eles eram vistos como criativos e formadores, mas também **para não serem esquecidos**¹¹⁰” (SCHNEIDER, 2001, p. 40, grifo nosso). Considerando o trecho em destaque, entendemos que a prática do *storytelling* se configura como um ato de resistência e marcação identitária desses povos em um território parcialmente tomado pelo *outsider*, que de várias formas tentaram apagar traços importantes das culturas originais.

Do ponto de vista do mundo ocidental, torna-se difícil uma abordagem do ser humano como uma parte constituinte da natureza, não como centro desta. Para as análises desta obra é imprescindível compreender que partimos de um lugar que rompe com o paradigma cartesiano e antropocêntrico da concepção do humano. Diferente disso, devemos compreender como o ser humano tem se relacionado com a natureza, os animais e os espaços. Em primeira instância, a ideia de que a natureza é um ambiente externo ao homem com o qual este se relaciona é estanque e não se encaixa ao nosso corpus, pelas perspectivas críticas que abordamos.

¹⁰⁹ This episode from the Ojibwe creation story is of a type called “earthdiver”, a common sort of American Indian origin story. Nanabush is stranded in a tree because of a great deluge caused by his killing the underwater creature Michibizieu, who had killed Nanabush’s wolf-nephew. He (usually) directs four animals – such as Otter, Loon, Beaver, Muskrat – to dive into the flood in order to bring up some mud, out of which He will create a new world. (As in many other American Indian cultures, the number four is sacred among the Ojibwes). The first three animals fail, but the fourth, Muskrat, is successful. Echlin allowed some awkward English word order in order to reflect the style of the original telling in Ojibwe [...] In her discussion, preceding the translation, Echlin identifies the story as an *aadisokan*, a sacred story. Nanabush, she writes, “reestablishes **the link between himself and the animals** by making them helpers in creation”.

¹¹⁰ [...] indigenous people of the Americas formed oral communities. Natives relied on memory, their stories and myths being told over and over again, first because they were seen as creative and formative, but also in order **not to be forgotten**.

Primeiro porque o ser humano, *per si*, já possui uma natureza e esta se comunica com tudo que o circunda.

O filósofo contemporâneo alemão Peter Sloterdijk (1947-), em seu *Regras para o Parque Humano* (2000), problematiza o conceito de humanismo ao longo da Filosofia ocidental e traz algumas inquietações, por exemplo, a respeito do heideggerianismo e os conceitos de ôntico (o ente, o existente múltiplo e concreto) e de ontológico (essência ou natureza geral do existente). Quanto ao humanismo, Sloterdijk (2000) afirma:

O fenômeno do humanismo hoje merece atenção antes de mais nada porque nos recorda – embora de forma velada e tímida – que as pessoas na cultura elitizada estão submetidas de forma constante e simultânea a dois poderes de formação – vamos aqui denominá-los, para simplificar, influências inibidoras e desinibidoras. Faz parte do credo do humanismo a convicção de que os seres humanos são “animais influenciáveis” e de que é, portanto, imperativo prover-lhes o tipo certo de influências. A etiqueta “humanismo” recorda – de forma falsamente inofensiva – a contínua batalha pelo ser humano que se produz como disputa entre tendências bestializadoras e tendências domesticadoras (p. 17).

A perspectiva do ôntico particulariza o existente (ente) e a perspectiva do ontológico maximiza o olhar, questionando e refletindo sobre o relacional do todo que existe ao redor, de acordo com Chauí, discutindo as ideias de Heidegger. Desta forma, o ser humano, como ente do humanismo, destaca-se de tudo o que mais existe e se torna o centro da própria existência. Heidegger, em *Cartas sobre o Humanismo* (1947), afirma que se volta contra o humanismo, desde seu *Ser e Tempo* (1927) pelo fato do conceito de *humanistas* não ter atribuído “valor suficientemente elevado” à questão da essência do ser humano, ao colocar o homem como “animal rationale”, pois este continua sendo entendido como “animalitas”. Para Heidegger “a essência do ser humano não pode jamais ser expressa em uma perspectiva zoológica ou biológica mesmo que a ela se acresça regularmente um valor espiritual ou transcendente” (SLOTERDIJK, 2000, p. 25).

Essa tentativa de compreender o ser humano pelo sentido ôntico-ontológico, portanto, singularizado de Heidegger dá fundamentos para o questionamento de Sloterdijk (2000): “o que ainda domestica o homem, se o humanismo naufragou como escola da domesticação humana?” (p. 32). Sloterdijk argumenta que se pode falar sob duas perspectivas: 1- história natural da serenidade, em que “o ser humano pôde se tornar um animal aberto e capaz para o mundo” (p. 33); 2- história social

das domesticações, em que “os homens originalmente se experimentam como aqueles seres que se reúnem para corresponder ao todo” (p. 33).

Como o animal *spaiens* se tornou o homem *sapiens* é explicado por meio da domesticação e na educação para o sedimentarismo, com vias a encaixar na “casa do ser” (termos de Heidegger) que é a linguagem. Em outras palavras: o ser humano fracassou em ser animal e em permanecer animal. Sloterdijk (2000, p. 34) continua sua tese e afirma: “ao fracassar como animal, esse ser indeterminado tomba para fora de seu ambiente e com isso ganha o mundo no sentido ontológico”. Se para Heidegger, negar a raiz animal na concepção do ser humano coloca o homem¹¹¹ no mundo; para Sloterdijk compreender o ser humano como a parte do animal é destituí-lo da própria existência no mundo ou, deslocá-lo de seu estar-no-mundo.

Muito consonante com Sloterdijk (2000), o filósofo italiano Giorgio Agamben (1942-), em *O Aberto: o homem e o animal* (2004), faz crítica sobre as várias concepções acerca do homem (sic.) e atribui à biofilosofia e às ciências do homem as responsáveis por conceituar e legislar sobre o homem, decidindo sobre qual(s) forma(s) da política e da moral para dispor sobre a ordem, sobre o controle de grupos de homens. Além disso, os esforços de Agamben (2004) são focados na discussão do *aberto*, partindo da premissa de que pensar sobre o homem é entender a “biofilosofia dos graus do orgânico” que se situam em movimento e que são cada vez mais imprecisos à medida que se tenta distinguir o limite entre o homem e o animal.

Sendo assim, entendemos que o pensamento fenomenológico-existencial de supremacia do ser humano na natureza reforça um abismo no entendimento do próprio ser humano e de como este está e é no mundo, afastado de sua corporalidade e subjetividade, uma vez que se elege um padrão unilateral do que é o homem como regimento de um ser que se encontra em movimento e em constantes transições em sua existência. Muitas epistemologias sobre o assunto têm surgido e questionam o pensamento ocidental sobre o homem e já anuncia uma incipiente quebra paradigmática: a transposição do corpo físico. O que, *grosso modo*, diz respeito às (trans)concepções das fronteiras corpóreas dos seres e das coisas no mundo.

¹¹¹ À época o humano era pensado no masculino e apenas por isso utilizamos o termo mencionado nas teorias.

Continuando no mesmo tema, Stacy Alaimo (2017), em seu *Feminismos Transcorpóreos e o Espaço Ético da Natureza*, discute que a teoria feminista, nas últimas décadas, tende a destacar a cultura em detrimento da materialidade (o biológico). A pesquisadora estadunidense problematiza o conceito de natureza que as teorias feministas da construção social trazem que, segundo a autora, é “repositório de essencialismo e *stasis*¹¹²” (ALAIMO, 2017, 911). Além disso, Alaimo defende a tese de que o corpo deveria ser entendido como “mutante e mutável, como transformável” (BIRKE, 1999 *apud* ALAIMO, 2017, p. 913) e não fixado no aparato determinado biologicamente. Não se faz pauta de nossos interesses, contudo, as polêmicas discussões que Alaimo aponta em relação à questão de gênero/sexo, tão cara às teorias feministas até então produzidas. Enfatizamos o argumento da transcorporalidade dos seres nos cinco reinos, partindo do biológico, mas não se fixando nele.

Ressaltamos a necessidade de se trazer essas breves considerações sobre humano-animal-natureza como forma de tornar conhecidos os principais argumentos¹¹³ do romance que protagonizará as análises deste capítulo. Ao retirar essas novas epistemologias do lugar do estranhamento, reforçamos que esses discursos representam as vozes nativas que são silenciadas não apenas em suas formas de manifestação e simbologias, mas também em seu *status* de existência. Isto porque, uma vez não pertencendo aos pilares do pensamento ocidental (*episteme*), esse conhecimento é colocado no lugar da não existência ou do estranho.

Neste capítulo objetivamos apresentar e discutir quais formas de *Trickster* estão presentes no romance *The Antelope Wife*, de Louise Erdrich (1998). Trazemos um recorte descritivo de cunho biográfico da autora, assim como um panorama de sua escrita, através de discussões sobre o *storytelling*¹¹⁴ no subcapítulo 3.1. O subcapítulo posterior trata especificamente da análise do romance mencionado, começando por uma análise da estrutura da narrativa até a problematização das

¹¹² Pelo contexto em que Alaimo (2017) menciona, o termo tem o sentido de estado estático.

¹¹³ Para Julio Cortázar (In: *Valise de Cronópio*, 1974), o argumento é o tema, o assunto de uma realidade ficcional. Mais do que o clássico conceito de enredo, para o escritor argentino, o argumento é o discurso ficcional.

¹¹⁴ A permanência do termo em inglês é uma escolha, por fins de recuperar o significado mais amplo do termo, mais consonante com a fortuna crítica literária da literatura nativo-americana.

formas de *Trickster* presentes em *The Antelope Wife*.

3.1. Louise Erdrich: tessituras com contas de storytelling

Karen Louise Erdrich nasceu em Little Falls, Minnesota/EUA, em 07 de junho de 1954. É filha da nativo-americana Chippewa (consanguinidade metade Ojibwe, metade francesa), Rita Joanne née Gourneau e do germano-americano Ralph Louis Erdrich. É membro do *Turtle Mountain Band of Chippewa Indians* (um grupo de Anishinaabe, também conhecido por Ojibwe e Chippewa) do qual seu avô materno Patrick Gourneau esteve à frente por muitos anos. Foi casada com o antropólogo Michael Dorris de 1981 a 1996, ano em que se divorciou. Michael Dorris foi colaborador na obra de Louise Erdrich e também agente da autora. Ela teve três filhas com ele, a saber: Persia Dorris, Pallas Dorris e Aza Dorris; além dessas filhas, o casal adotou mais três filhos. Em abril de 1997, Michael Dorris cometeu suicídio em um quarto de hotel (STOOKEY, 1999), fato que citamos devido ao anterior caráter colaborativo entre a escrita produzida por ambos.

A respeito do processo colaborativo de escrita com Dorris, há várias entrevistas que experimentaram revelar o segredo do casal, porém sem muito êxito. Em uma entrevista concedida a Shelby Grantham, em 1985¹¹⁵, encontramos: “a base da colaboração [diz Dorris] é a conversa [...] semanas de conversa [...] os detalhes das roupas e a ação são inventados e pensados entre nós dois [diz Erdrich]. Geralmente Michael nota coisas em pessoas que eu não noto”¹¹⁶ (GRANTHAM, 1985, p. 44 *apud* ERDRICH, 1994, p. 11). Nessa conversa com o casal, Grantham percebe que há uma escrita recursiva, de rascunho e (re)edições e ressalta que Dorris insiste em afirmar que seu papel era o de editor, não de escritor. Tal afirmação, segundo Stirrup (2010) é corroborada várias vezes por outros entrevistadores, como Rothstein.

Sobre as publicações de Erdrich, um ensaísta para o *Contemporary Novelists* observou que o sucesso da autora se deve ao “conjunto de obra que vai

¹¹⁵ In: Dartmouth Alumni Magazine. March 1985, p. 43-47.

¹¹⁶ The basis of the collaboration [says Dorris] is talk [...] weeks of conversation [...] the details of clothes and action are invented and thought about between the two of us [says Erdrich]. Often Michael notices things about people I don't.

além do retrato da vida contemporânea nativo-americana como descendentes de um povo politicamente dominado para explorar questões universais”^{117 118}. Desta forma, vale destacar que sua obra não se trata de um apanhado de estórias aleatórias, mas um marco de territorialidade no campo do literário. Sobre isso, Stookey (1999) afirma:

Erdrich começou a sua profícua carreira literária como poeta **e a evidência de suas origens pode ser encontrada na sua prosa lírica**, na sua habilidade de uso do imagético e da metáfora e no emprego dessas em sua ficção, com padrões e temáticas recorrentes. Passou da poesia à ficção em 1980, quando se conscientizou quanto aos elementos narrativos presentes em seus poemas¹¹⁹ (p. 13, grifo nosso).

Considerando o trecho grifado, percebemos que marcas identitárias permeiam a estrutura da escrita de Louise Erdrich. Stookey (1999) informa que Erdrich visitou várias vezes as terras de Dakota do Norte onde seus ancestrais viveram e vivem. Tal fato pode ter subsidiado a representação da experiência dos Ojibwe na sua trajetória literária. Ademais, críticos argumentam que seus “romances têm sido comparados aos de William Faulkner, principalmente devido à narração multivocal e ao seu contar de estórias de forma não cronológica que o autor empregou em seus romances, tais como em *As I Lay Dying*”^{120 121}. Esta característica da narrativa multivocal, com muitos narradores, é muito presente no romance que analisaremos neste capítulo, conforme iremos demonstrar no subcapítulo 3.2.

Além das recorrentes comparações a Faulkner, o conjunto da obra de Erdrich tem recebido muitos prêmios, tais como: National Book Critics Circle Award (por *Love Medicine*, 1984); um *honoris causa* de sua *alma mater* Dartmouth College

¹¹⁷ Vide sítio eletrônico: <<https://www.poetryfoundation.org/poets/louise-erdrich>>.

¹¹⁸ [...] body of work that goes beyond portraying contemporary Native American life as descendants of a politically dominated people to explore the great universal questions.

¹¹⁹ Erdrich began her mature literary career as a poet, **and the evidence of her origins can be found in her lyrical prose**, in her deft use of imagery and metaphor, and in her employment within her fiction of patterned designs and recurring motifs. She began to move from poetry to fiction in 1980, when she became conscious of the narrative elements at work in her poems.

¹²⁰ Vide sítio eletrônico: <<https://www.poetryfoundation.org/poets/louise-erdrich>>.

¹²¹ [...] novels have been compared to those of William Faulkner, mainly due to the multi-voice narration and non-chronological storytelling which he employed in works such as *As I Lay Dying*.

(2009); Anisfield-Wolf Book Award e uma indicação para o Pulitzer Prize (por *The Plague of Doves*, 2009); Kenyon Review Award por Mérito Literário (2009). O crítico David Stirrup (2010) faz uma apreciação de sua obra e comenta:

As qualidades líricas de sua ficção e os personagens ricamente texturizados e as paisagens textuais são objeto de grande elogio, em reconhecimento que há um corpo literário que combina ironia e *pathos*, complexidade de enredo e sofisticação de linguagem, a narrativa hábil vira busca filosófica e enigma ético¹²² (*Ebook*, Posição 114).

Percebemos que a escrita de Erdrich apresenta complexidade de argumento e de composição, nas palavras do crítico. É exatamente sobre essa complexidade de composição, em especial de narrador e de personagem, a que se dedicam nossas análises. Por narrativa multivocal, entendemos através do conceito de voz no discurso, de Genette (1995): “a voz é o aspecto da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito” (p. 212). Dessa forma o sujeito pode realizar, sofrer ou relatar a ação caracterizando os “pontos de vista” do discurso narrativo (POUILLON, 1974), em outras palavras, a instância que fala é a do narrador.

Esse processo de composição também é interesse dessa investigação, somado a tropos culturais e relações de poder que demonstram a constituição de formas de *trickster* como agentes de subversão/transgressão. Para se ter um panorama das publicações de Louise Erdrich, segue a Tabela 1.

QUADRO 01: Obras de Louise Erdrich

OBRA	ANO
FICTION	
<i>Love Medicine</i>	1984
<i>The Beet Queen</i>	1986
<i>Fleur</i>	1986
<i>Tracks</i>	1988
<i>The Crown of Columbus</i> (with Michael Dorris)	1991
<i>The Bingo Palace</i>	1994

¹²² Her fiction’s lyrical qualities and richly textured characters and textual landscapes are the dominant objects of praise, in recognition that here is a body of literature that combines irony and pathos, complexity of plot and sophistication of language, deft narrative turns and searching philosophical and ethical conundrums (*Ebook*, Posição 114).

<i>Tales of Burning Love</i>	1996
<i>The Antelope Wife</i>	1997 ¹²³
<i>The Last Report on the Miracles at the Little No Horse</i>	1999
<i>The Master Burcher's Singing Club</i>	2003
<i>Four Souls</i>	2004
<i>The Painted Drum</i>	2005
<i>The Plague of Doves</i>	2008
<i>Shadow Tags</i>	2010
<i>The Red Convertible: Selected and New Stories 1978-2008</i>	2010
<i>The Round House</i>	2012
<i>La Rose</i>	2016
<i>Future Home of the Living God</i>	2017
The Birchbark House Series – Native American Stories – Children's Books ¹²⁴	
<i>The Birchbark House</i>	1999
<i>The Game of Silence</i>	2005
<i>The Porcupine Year</i>	2008
<i>Chickadee</i>	2012
<i>Makoons</i>	2016
Picture Books – Children's Books	
<i>Grandmother's Pigeon</i>	1996
<i>The Range Eternal</i>	2002
Anthologies	
<i>The Best American Short Stories 1993</i>	1993
<i>Mistresses of the Dark: 25 Macabre Tales by Master Storytellers</i>	2002
Non-Fiction Books (* obra sobre Louise Erdrich e Michael Dorris)	

¹²³ Utilizamos nesta pesquisa a edição de Harper Collins Publishers, de 1998.

¹²⁴ "[In this] story of a young Ojibwa girl, Omakayas, living on an island in Lake Superior around 1847, Louise Erdrich is reversing the narrative perspective used in most children's stories about nineteenth-century Native Americans. Instead of looking out at 'them' as dangers or curiosities, Erdrich, drawing on her family's history, wants to tell about 'us', from the inside. The Birchbark House establishes its own ground, in the vicinity of Laura Ingalls Wilder's 'Little House' books." - The New York Times Book Review (In: ERDRICH, *The Birchbark House*, 1999).

<i>Imagination</i>	1982
<i>Louise Erdrich, Interview</i>	1987
<i>Route Two (with Michael Dorris)</i>	1990
<i>Conversations with Louise Erdrich and Michael Dorris*</i>	1994
<i>The Blue Jay's Dance: a Birth Year</i>	1995
<i>The Falcon</i>	1995
<i>Books and Islands in Ojibwe Country (Memoir)</i>	2003
Poems	
<i>Jacklight</i>	1984
<i>Baptism of Desire</i>	1989
<i>Original Fire</i>	2003

Fonte: Vide sítios eletrônicos: < <https://www.bookseriesinorder.com/louise-erdrich/>>;
< <https://www.fantasticfiction.com/e/louise-erdrich/>>

Dada a multiplicidade de gêneros literários pelos quais Erdrich se lança em sua obra, podemos inferir a diversidade no acervo ficcional desta escritora. No entanto, guardamos estas informações como ilustrativas para dar protagonismo ao *storytelling* que, conforme entendemos, compõe parte de sua escrita.

Segundo Schneider (2001), “o contador de estórias, ou melhor, o escritor se coloca nos meios pelos quais os processos de *relembração* e de *retomada do pertencimento* podem ser contemplados” (p. 78, grifo nosso). Retomando o que comentávamos acima sobre a questão do lugar do estranhamento delegado a vozes silenciadas, compreendemos que o *storytelling* é um fator imprescindível da “relembração e da retomada de pertencimento” dessas mesmas vozes.

Maurice Halbwachs (2006)¹²⁵ entende que a memória individual registra a percepção do *eu* acerca da realidade, percepção esta pautada em situações que presenciou e/ou em testemunhos de outros. Desta forma, a memória individual é formada pelo acúmulo de lembranças do passado que se adaptam às percepções do presente inseridas num contexto sociohistórico.

Ainda de acordo com o sociólogo e filósofo francês mencionado, há uma relação íntima entre aquilo que se lembra e o envolvimento emocional do sujeito que

¹²⁵ A publicação da teoria da memória coletiva de Maurice Halbwachs (1877-1945) encontra-se em *Les Travaux de L'Année Sociologique*. Paris: L'Alcan, 1925. Esta pesquisa se baseou na 2ª edição (2006, vide referências) da tradução para a língua portuguesa de *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, data da 1ª edição.

recorda. Sendo assim, existe um processo de descontinuidade entre a lembrança e o esquecimento no sentido de que, uma vez esquecidos fatos, pessoas ou lugares, não resta ao sujeito que lembra meios para a reconstrução de uma imagem.

Por esta concepção halbwachiana, a memória assume um caráter social que, de acordo com Ecléa Bosi (2009), dá-se de forma radical. A autora citada acredita que a memória não se trata apenas de “um condicionamento externo de um fenômeno interno” (BOSI, 2009, p. 59). Antes, deve-se entender que no interior da lembrança:

[...] no cerne da imagem evocada trabalham noções gerais, veiculadas pela linguagem, logo, de filiação institucional. É graças ao caráter objetivo, transubjetivo, dessas noções gerais que as imagens resistem e se transformam em lembranças (BOSI, 2009, p. 59).

Este estudo considera que as relações entre o *eu* e o outro são mediadas pela linguagem, sendo esta última já caracterizada como uma representação do real. Com efeito, admite-se que as lembranças narradas a partir da memória individual de um sujeito que vivenciou situações em um dado lugar, num determinado momento, envolvendo certas pessoas é uma reconstrução do passado. Consequentemente, o narrador protagoniza a cena ao transmitir fatos históricos que contribuem para a sociedade como um arquivo vivo da memória coletiva.

Mas, qual a relação entre a memória, o sujeito que lembra e a importância disso para a escrita de Erdrich? De acordo com Schneider (2001),

O artigo de Thomas Couser no livro *Memory and Cultural Politics*, as ditas narrativas de “retorno-às-raízes” são muito importantes para minorias como nativo-americanos e afro-americanos: “porque grupos cuja cultura tradicional é basicamente oral, a única história é a memória; [...] reprimir a memória é reencenar e perpetuar a opressão” (107)¹²⁶ (p. 78).

A história oral transmitida a partir da *storytelling* é o veículo do registro da memória de um povo. Para povos tradicionais cujas narrativas são contadas e oficializadas pelo outro, de forma muitas vezes equivocada e deturpada, essas histórias não carregam apenas a marca da memória e da identidade, mas a resistência desses grupos.

¹²⁶ Thomas Couser's article in the book *Memory and Cultural Politics*, such “return-to-roots” narratives are very important for minorities such as Native Americans or African Americans: “For groups whose traditional culture is primarily oral, the only history is memory;... to repress memory is to reenact and perpetuate oppression” (107).

Sobre a escrita de povos nativos canadenses e a crítica ocidental sobre essa literatura, Cunha (2005) coloca que

a crítica que surge de muitos acadêmicos nativos é baseada na imposição de conceitos ocidentais e na falta de conhecimento sobre a cultura nativa quando antropólogos tentam definir modelos para as manifestações culturais de nativos e figuras de contação de estórias¹²⁷ (p. 59).

Por desconhecer o lugar de fala de povos nativos nas Américas, o cânone aposta em estruturas ocidentais como instrumentos metodológicos de análise de textos que lhe são “estranhos”. O resultado disso, conforme já discutido em Lévi-Strauss (1955), é o estabelecimento de padrões que distorcem a realidade ficcional desses textos orais ou escritos, uma vez que fatores culturais, envolvendo seus elementos simbólicos, não são abordados nessas apreciações.

Considerando a branquitude como supremacia (RIBEIRO, 2017), o estabelecimento de relações de poder através da raça é posto na sociedade e a esta falta conhecimentos sobre grupos não hegemônicos cuja cor de pele foi destacada a partir dessas mesmas relações para diferenciar e legitimar a quem é dado o poder. Segundo Julie Barak (2001), a questão da supremacia branca reforça a diferença, atribuindo sentido discriminatório entre as raças para garantir privilégios e controle social.

Barak (2001) ainda informa que a branquitude não é só uma questão de cor de pele, mas uma questão socialmente construída e expressa em condições econômicas, demográficas e sociais. As narrativas da branquitude são o regimento da cristalização do racismo na sociedade, pois constituem paradigmas discriminatórios e naturalizam as estruturas racistas, conforme se vê em: “[...] a narrativa da branquitude foi feita para parecer invisível. Ela já é tida como normal e verdadeira”¹²⁸ (p. 02). O estudo de Barak é focalizado no romance *The Antelope Wife*, de Louise Erdrich (1998) e o argumento principal da estudiosa é a promoção de uma multidimensionalidade na narrativa que estabeleça espaço para a construção de narrativas contra hegemônicas e o contraste dessas visões de mundo

¹²⁷ The criticism that emerges from many Native scholars is based on the imposition of Western concepts and a lack of knowledge about Native culture when anthropologists try to define patterns for Native cultural manifestations and storytelling figures.

¹²⁸ [...] the narrative of whiteness has been made to seem invisible. It has been assumed to be normal and true.

firma a visibilidade de vozes historicamente apagadas.

Em suma, destacamos alguns pontos que merecem atenção para os argumentos que serão levantados em nossas análises. Primeiro, o conceito de homem, pela égide ocidental, baseado na superioridade deste em relação a tudo o mais que existe na natureza. Além dessa segregação do homem do resto da natureza, há a concepção de que a natureza é algo passivo e desprovido de subjetividades. Firmamo-nos nos pressupostos de Agamben (2004) e de Alaimo (2017), através dos quais podemos conceber uma animalização dos humanos ou uma humanização dos animais, fato que apresenta um princípio de transgressão, ao menos, no quesito corporalidade/subjetividade.

Após esta observação, há o desconhecimento cultural de matriz nativo-americana por parte dos discursos oficiais que circulam na mídia e mesmo no mundo acadêmico. Na verdade, essas arestas têm sido aparadas e o reconhecimento das representações desses povos tem acontecido como resultado de movimentos de resistência cultural e política, desde a produção artística à ocupação de espaços públicos. Quanto ao desconhecimento e, por causa deste, a necessidade de reivindicação pela visibilidade, explicamos que se dá pelo estabelecimento de padrões para a composição de quem vai se apropriar do poder. Tudo o que se encontra para fora dessa esfera é considerado não existente ou de pouco valor.

Neste contexto, ressaltamos o papel importante do *storytelling* para a promoção da visibilidade dessas vozes, além de oferecer material simbólico e representacional da memória e da identidade desses povos. Sendo assim, destacamos uma característica peculiar na escrita de Erdrich: a multivocalidade narrativa em Erdrich (STOOKEY, 1999; BARAK, 2001; STIRRUP, 2010). Ao trazer variadas vozes para a composição da narratividade em *The Antelope Wife* (1998), pode-se constatar algumas forças culturais se movimentando: a questão tempo narrativo, uma vez que os narradores assumem o tempo da ancestralidade (atemporal) e o tempo pretérito das narrações, conotando o *storytelling*, o lugar da memória. Compreendemos essas estórias como uma espécie de mito de fundação, pelo viés de uma narrativa contra hegemônica, que denotam o estabelecimento do povo Ojibwe, por exemplo, no prelúdio da primeira parte da narrativa, em que se lê:

Desde o início estas gêmeas estão costurando. Uma costura com a luz e a outra, com a escuridão. As missangas da primeira irmã são

brancas e pálidas e não lisas, e as missangas da outra irmã são brilhantes de um vermelho profundo e de um azul-anil bem enegrecido”¹²⁹ (ERDRICH, 1998, p. 01).

Percebemos que não há um discurso separatista ou assimétrico nas relações. Vemos a diversidade das cores e a harmonia na tecedura dessas cores. Portanto, não há segregação, as relações não estão pautadas no conflito; ao contrário, cada uma faz parte de seu trabalho, que irá compor uma ideia de todo depois. Nesse caso, há uma referência a um lugar de memória. Essa amostragem é ilustrativa para apresentar uma escrita da resistência e por onde caminham as *tricksters* nesse romance.

3.2. *The Antelope Wife*: Tricksters em Louise Erdrich

O romance está disposto em quatro partes: Parte 1 – “Bayzhig”; Parte 2 – “Neej”; Parte 3 – “Niswey”; Parte 4 – “Neewin” (*um, dois, três e quatro*, respectivamente, em Ojibwe – BEIDLER; BARTON, 2006, p. 382; 390; 391; 390). Para informação sobre fatos históricos que ajudam a compreender *The Antelope Wife*, segue excerto.

Para executar a política de aculturação forçada, oficiais dos EUA concentraram-se tanto nos membros jovens como nos adultos das tribos indígenas. A educação se tornou o fórum para alcançar jovens, ou mais precisamente, os internatos para indígenas assumiram esse papel. O mesmo capitão Pratt que queria extinguir as tribos criou um meio prático para fazer isso. Ele fundou a Escola Indígena Carlisle a partir de uma antiga base militar na Pensilvânia, em 1879, seu objetivo sendo “matar o índio e salvar o homem” em cada aluno. Nas escolas internas, as crianças eram isoladas de suas famílias por vários anos e, de uma vez, eram forçadas a aceitar o Cristianismo e proibidas de falar suas próprias línguas ou vestir suas vestimentas. *The Antelope Wife* traz à tona esses ditados das escolas internas missionárias através do ato da nomeação das gêmeas. A estratégia das escolas internas parecia sábia aos olhos das autoridades estadunidenses e, seguindo o exemplo de Pratt, elas também adotaram as mesmas estratégias. No fim dos anos 1920, menos de 20% de crianças nativas recebiam conhecimentos tradicionais fora das escolas internas. Dr. Lyman Abbott articulou a fundamentação da política das escolas internas nesta nota proferida na conferência “Educação pelos Indígenas”, em Mohonk, em 1888: “as escolas são

¹²⁹ Ever since the beginning these twins are sewing. One sews with light and one with dark. The first twin’s beads are cut-glass whites and pales, and the other twin’s beads are glittering deep red and blue-black índigo.

menos caras que a guerra. Custa menos educar um indígena do que atirar nele” (ABBOTT, in: **Wub-e-ke-niew**, 1995, p. 109)^{130 131}

O longo excerto acima descreve uma política muito violenta e corrobora o que apresentamos no início desse capítulo sobre a construção de narrativas que estabelecem um grupo privilegiado e promove o apagamento identitário de outros grupos. O trecho deixa claro que a educação ocidentalizada é o meio de disseminar os padrões eurocêntricos e de silenciar a cultura nativo-americana. Indo na direção contrária, textos literários vinculam elementos culturais e defendemos algumas formas de *trickster* que aparecem em *The Antelope Wife* (ERDRICH, 1998) como meio de resistência contra as relações de poder opressoras, subvertendo ou transgredindo a ordem.

O espaço em que o enredo se desenrola é, basicamente, em uma vila Ojibwe no século XIX, provavelmente a oeste do Red River; em uma reserva em algum lugar ao norte, em Minneapolis; e nos anos 1990, em Minneapolis (BEIDLER; BRANTON, 2006). Os personagens interagem entre si e entre alguns membros de famílias, a saber: os Roy, os Shawano e os Whiteheart Beads. A primeira parte do romance destaca a dizimação de uma vila Ojibwe nas pradarias a oeste, provavelmente em North Dakota e já anuncia a escrita como registro de memória: “o que aconteceu com ele [Scranton Roy] continua, embora desaparecendo da memória da grande maioria, e eu relato aqui para que não se perca¹³²” (ERDRICH, 1998, p. 03). Além do registro da memória, percebemos o *storytelling* demarcando

¹³⁰ To enact the policy of forced acculturation, U.S. officials concentrated on young as well as adult members of Indian tribes. Education became the forum for reaching the young, or more exactly, the Indian boarding school. The same Captain Pratt who wanted to extinguish the existence of tribes came up with a practical means of doing so. He founded the Carlisle Indian School from a former military base in Pennsylvania in 1879, his aim being to “kill the Indian and save the man” in each student. At boarding schools, children were isolated from their families for several years at a time, forced to accept Christianity, and forbidden from speaking their own language or wearing customary dress. *The Antelope Wife* brings to mind these dictates of the missionary-run boarding schools in the naming of twin daughters. The boarding school strategy seemed to U.S. authorities to be a wise one, and, following Pratt’s example, they embraced it. By the late 1920s, less than 20 percent of native children were receiving traditional upbringing outside the boarding schools. Dr. Lyman Abbott articulated the rationale for boarding school policy in this keynote address at the Mohonk conference in 1888 “Education for the Indian”: “Schools are less expensive than war. It costs less to educate an Indian than it does to shoot him” (Abbott in *Wub-e-ke-niew*, p. 109).

¹³¹ Vide: “The Antelope Wife” - Literature and Its Times Supplement 1. In: <<https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/antelope-wife>>.

¹³² What happened to him lives on, though fading in the larger memory, and I relate it here in order that it not be lost.

essa memória. No enunciado: “eu relato aqui para que não se perca” denota a resistência de um povo de não cair no ostracismo. Este último entendido como um dos projetos da colonização que era a aculturação de elementos culturais dos povos “vencidos”: “a aculturação é, sem dúvida, o tema por excelência da antropologia colonial” (BOSI, 1992, p. 46).

Segundo o crítico brasileiro, o apagamento de aspectos culturais de indígenas ou de negros não resultava em proveito para o branco. Assim, havia um interesse do colonizador em manter sob seu jugo o acervo cultural produzido pelos povos “conquistados”, porém sob controle. Assim, o autor chama a atenção para os “encontros que matam”: essa intersecção cultural não se dá harmoniosamente. Por um caráter de supremacia branca, os discursos do poder hegemônico vão agindo no sentido de implementar o paradigma eurocêntrico nas colônias. Dessa feita, entendemos que “a primeira vista, a cultura letrada parece repetir, sem alternativa, o modelo europeu; mas, posta em situação, em face do índio, ela é estimulada, para não dizer constrangida, a inventar” (p. 30-1): o colonizador se apropria da língua do nativo para vincular os valores, costumes e crenças europeus. Portanto, o processo de “assimilação” é um encontro que mata e a resistência dessas vozes constitui o sopro para a vida.

Segundo Beidler; Branton (2006), a voz narrativa do trecho de *The Antelope Wife* acima, provavelmente, a de Cally Roy, a tataraneta do soldado da cavalaria, Scranton Roy, uma vez que esta personagem anuncia algumas vezes o protagonismo de contar a estória: “eu vim aqui para compreender e relatar¹³³” (ERDRICH, 1998, p. 220). Na verdade, há uma estrutura misturada nas narrações, conotando o intercruzamento de membros dessas famílias e os variados pontos de vista (vozes narrativas) presentes. Isto confere uma aparente desordem na diegese, porém representa as múltiplas narrativas produzidas sobre um povo ou pelo próprio povo, através da memória guardada e relatada dos ancestrais.

Observamos em *The Antelope Wife* (1998), de Louise Erdrich, uma narrativa da confluência de raças e de estórias que gerenciam um espaço híbrido. O romance começa com uma costura de cores, de maneira “dentro, fora, rápida e furiosa”¹³⁴

¹³³ I was sent here to understand and to report.

¹³⁴ In, out, fast and furious.

(ERDRICH, 1998, p. 01) e que foram feitas para “perturbar o equilíbrio do mundo”¹³⁵ (p. 01).

Trazemos para debate o “espetáculo das raças” (para usar o termo de Schwarcz, 1993) reconhecível em algumas personagens do romance citado, sendo Matilda Roy (uma das protagonistas). Para ilustrar a hibridização cultural desta personagem (usando preceitos de BHABHA, 1998), destacamos que essa nasceu numa vila Ojibwe e foi encontrada por um soldado, cujo peito serviu-lhe de alimento, filho de pai Quaker e de mãe poeta.

Partindo do questionamento levantado pelo narrador onisciente: “Quem é você e quem sou eu, o tecedor ou a missanga de vidros coloridos costurados no tecido da Terra?”¹³⁶ (ERDRICH, 1998, p. 240), interrogamo-nos sobre assuntos que tangem à raça. Procedemos da seguinte forma: articulando as palavras do narrador com questões de raça e de etnia, perguntamo-nos se a profusão de cores apresentadas pelo romance confere ao texto a pluralidade de etnias que se encontraram nas Américas, mas que o poder hegemônico, através de mecanismos de opressão, acabou buscando subjugar, ofuscando tal multiplicidade, planejando convertê-la em um único organismo, em uma única forma de expressão. Como subversão, por meio da ironia, dessa supremacia branca (a cor hegemônica), o narrador traz: “o bebê fez seu primeiro som [...] Roy não poderia tocar na criança até o outro dia quando ele pensou em lavar todo o corpo e se aproximar sem roupas para diminuir seu cheiro de homem branco” (p. 05)¹³⁷. Retomando a questão do “único organismo” (nos pressupostos deterministas de Durkheim, 1975), o conceito estabeleceu relações de poder, entre as etnias, e determinou o surgimento do conceito de raça (de base determinista biológica¹³⁸) como desdobramento de inequidades de relações. Daí, pensamos: quais *Tricksters* encontramos em *The Antelope Wife* e como se inscrevem e atuam na resistência de algumas vozes nativo-americanas? Propomos uma análise da multivocalidade dos narradores do

¹³⁵ Upset the balance of the world.

¹³⁶ Who are you and who am I, the beader or the bit of colored glass sewn onto the fabric of earth?

¹³⁷ The baby made its first sound [...] Roy could not touch it until the next day when he'd thought to wash himself all over and approach naked to diminish his whiteman's scent.

¹³⁸ Partimos dos conceitos de raça apresentados por Kabemgele Munanga (2003), em uma palestra intitulada “Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia”, conferida no 3º Seminário Nacional sobre Relações Raciais e Educação – PENESB, 05/11/2003.

romance, revelando personagens que caminham entre o mundo físico dos humanos e o mundo mí(s)tico dos animais, em um tipo de simbiose, que representam o imaginário das narrativas nativo-americanas.

Para ilustrarmos essa passagem, trazemos o seguinte trecho: “[...] um sonho com um homem-veado. Cabeça de veado sobre seus ombros. Corpo de um atleta. Cascos jorrando fogo das raízes da árvore”¹³⁹ (ERDRICH, 1998, p. 53-4). O romance é narrado em partes, cada parte destaca um personagem, e que irão compor a narrativa central: todos os “tales” (estórias contadas/ouvidas, vaticinam o *storytelling*) narram os antepassados de uma personagem para a qual todas as narrativas convergem. O trecho citado é narrado por uma menina aleatória (a princípio) e relata uma mulher que havia se envolvido com um homem híbrido, conforme se lê na passagem: “cabeça de veado sobre os ombros; cascos que jorram fogo”. Percebemos uma simbiose na construção desse personagem: não se trata apenas de atributos do animal no homem (metonímia), mas partes do corpo de homem e partes do corpo de animal em sincronia (metáfora). Essa forma de *trickster*, a partir do discurso narrativo, confronta o paradigma ocidental, uma vez que rompe com as fronteiras do “real”. A fortuna crítica eurocêntrica classifica uma narrativa dessa natureza como “literatura fantástica”, visto que causa o estranhamento, pondo em xeque o princípio aristotélico da verossimilhança (TODOROV, 2012).

Sigamos, em outra passagem da mesma estória, em que se percebe:

[...] fazendo amor, seus corações mergulhavam nas profundezas da Terra e ainda alertam **para a estranheza de quem nós somos como animais humanos**, como pessoas alcançando desesperadamente, através das feridas e sincronicidades, como desafortunados furtivos meio bêbados na mensagem da nossa mortalidade¹⁴⁰ (ERDRICH, 1998, p. 54).

Ressaltando a questão metáfora-metonímia na relação homem-animal, a primeira causa um efeito de sentido de condensação, enquanto que a segunda, de deslocamento (LACAN, 1985a). Sendo assim, o personagem encontra-se condensado ao animal, como um amálgama e o trecho acima alerta para esse sincronismo que é natural. Notar que o humano não é tratado, ontologicamente, com

¹³⁹ [...] dream of a deer man. Dear head on his shoulders. Body of an athlete. Hooves striking flames from the tree roots.

¹⁴⁰ [...] making love, their hearts were sunk deep in Earth and yet alert **to the strangeness of who we are as human animals**, as people reaching desperately through the wounds and synchronicities, as furtive unfortunates half drunk on the message of our mortality.

atributos de “homem”, mas de animal: “nós somos como animais humanos” – o termo humano está em uma relação de adjetivo, portanto como um predicativo do sujeito, um acréscimo ao substantivo “animais”. É sobre esse lugar de “estranheza” que circula o discurso contra hegemônico nesse romance. É essa visão de mundo, por meio do tropo poético apresentado no trecho em destaque, que entendemos o *trickster* como operacionalizador discursivo, como tropo da cultura. Este *trickster* rompe com a ordem, uma vez que transgride a cosmovisão hegemônica do homem como centro do universo. Assim, entendemos que nesse romance há formas de *trickster*, conforme já apresentado no capítulo 1, como de base cultural, através de figura discursiva e simbólica de origem diversa e (trans)culturalmente representada em textos de nativo-americanas.

Esta profusão de vozes/narradores parte de uma tradição de povos nativos, o *storytelling*, contrastando-se com a ordem canônica da linearidade narrativa, apoiada em toda uma visão cartesiana de mundo. Entendemos que tal característica marca a identidade de um grupo e, ao que nos interessa, as representações e construções identitárias através do texto literário. Neste ponto reside o caráter *trickster* usado por estas mulheres escritoras cujas obras enfocamos: a enganação pelas narrativas memorialísticas e pelo mistério das práticas mágicas características pertencentes a seus grupos étnicos, elementos de difícil alcance dos *outsiders* (ELIAS; SCOTSON, 2000).

Para Elias; Scotson (2000), os habitantes de uma dada zona 1 (o “aldeamento”) mantêm contato com os recém-chegados da zona 2 (o “loteamento”). Pelo fato de serem recém-chegados, são chamados de *outsiders* na terra daqueles estabelecidos.

A descrição de uma comunidade da periferia urbana apresentada neste livro mostra uma clara divisão, em seu interior, entre um grupo estabelecido desde longa data e um grupo mais novo de residentes, cujos moradores eram tratados pelo primeiro como *outsiders*. O grupo estabelecido cerrava fileiras contra eles e os estigmatizava, de maneira geral, como pessoas de menor valor humano. Considerava-se que lhes faltava a virtude humana superior — o carisma grupal distintivo — que o grupo dominante atribuía a si mesmo (p. 32).

As problematizações que vão surgindo nas/através das análises dependem da perspectiva do observador: quem são os estabelecidos? Quem são os *outsiders*? Desde o início desta tese deixamos claro sobre qual lugar de fala de que partimos e privilegiamos centralmente. Portanto, referimo-nos como estabelecidos os povos que

habitavam a terra (na presente data, dita como) estadunidense e os *outsiders*, os povos que chegaram a partir do século XV.

No entanto, este é o lugar da resistência, da reivindicação de povos tradicionais que sofrem opressão. Do lado do poder hegemônico, aquele que estabelece e mantém as estruturas paradigmáticas das relações de poder, os nativos são relegados ao lugar de *outsiders*, sob a égide do eurocentrismo.

Para início das análises, trazemos uma informação importante para nossos argumentos que seguem.

Na metade do século XIX, os Ojibwe foram forçados a viver em reservas com poucos direitos civis ou legais. Costumes tradicionais, religião e língua foram primeiramente desencorajados e depois proibidos, vez que o governo dos EUA tentou **forçar a assimilação de povos nativos do modelo cultural europeu** (Cornell, 1988)¹⁴¹ (DODGSON; STRUTHERS, 2003, p. 50-1, grifo nosso).

As autoras Dodgson; Struthers (2003) argumentam que os Ojibwe vêm passando os últimos cem anos se deslocando de um território de florestas e de vida nômade para o confinamento em reservas ou para o interior de cidades. Esses movimentos têm consequências devastadoras para os Ojibwe como as relações conflituosas, vez que o poder hegemônico não se caracteriza por uma convivência harmoniosa com povos tradicionais. Dessa objeção do Estado nascem, por exemplo, os processos de aculturação; ou tentativas, pois a resistência minimiza o apagamento total das bases culturais e identitárias do povo Ojibwe, especificamente. Portanto, entendemos que estas práticas de opressão e tentativa de apagamento cultural têm surtido efeitos distintos, desde o processo de hibridização cultural (BHABHA, 1998) à assimetria nas relações de poder, como a assimilação forçada de elementos culturais europeus.

Há que se considerar que essa escrita tem sido utilizada como forma de resistência pelos povos indígenas. Acrescentamos que os “Nativo-Americanos não são povos pós-coloniais. Ao contrário, hoje eles permanecem colonizados, sofrendo do colonialismo interno¹⁴²” (WEAVER, 1997 *apud* SCHNEIDER, 2001, p. 38). Esta

¹⁴¹ By the mid-nineteenth century the Ojibwe were forced to live on reservations with few civil or legal rights. Traditional customs, religion, and language were first discouraged and then forbidden as the U.S. government attempted **to force assimilation of native peoples into their European-based cultural model** (Cornell, 1988).

¹⁴² Native Americans are not postcolonial peoples. Instead, today they remain colonized, suffering from internal colonialism.

proposição surge com crítica, pois os textos literários desses povos surgem da resistência à colonização. Isto foi colocado pelo crítico de forma a discutir a tradição, costumes e literatura produzida por povos nativos, vez que sua produção cultural resultou da tensão entre nativos e povo europeu, no processo de colonização.

Os estudos e a crítica mais recentes nas Américas nesse território sugere o termo descolonial (ou decolonial). Isto porque é apresentada a questão de que “pós-colonial” reforça a égide colonial e o termo “descolonial” remete à retirada do pensamento colonial, portanto, ao processo de desligamento com o paradigma colonial e repressor, através do confronto com as relações de poder estabelecidas pela colonialidade. Segundo Costa (2015), “a opção descolonial, partindo das epistemologias geopolíticas e biográficas/corpo-políticas (seus dois pilares) privilegia o saber fronteiriço, ou seja, ‘aquele que surge da exterioridade estruturada pela modernidade/colonialidade quando esta última se constitui como interioridade’ (MIGNOLO, 2012, p. 29)” (p. 260). Portanto, o uso do termo descolonial (decolonial) ressalta os conflitos das relações de poder de gênero, raça e classe que a colonialidade constitui e propõe novas epistemologias de enfrentamento político, social e cultural, tais como empoderamento, através do lugar de fala, descentralização das opressões discursivas institucionais.

Nesse sentido, a problematização central desta pesquisa reforça os enfrentamentos com o poder da ordem hegemônica. Para demonstrar esse debate, trazemos uma forma de *trickster* como agente de subversão (operador discursivo). Como exemplo do que pretendemos argumentar, lê-se no excerto:

Primeiro ele tentou alimentá-la com um pequeno pedaço de coelho [...] Nada ajudou. Parecia, quando ele a abraçou perto do seu coração como as mulheres faziam, que a criança ficava com mais raiva agarrada com ânsia e desespero, cravava sua boca, urrava frustrada, até que enfim, movido quase que pela insanidade, Roy abriu sua camisa e a colocou no seu mamilo¹⁴³ (ERDRICH, 1998, p. 06).

Scranton Roy é um homem branco e se vê deslocado de seu ambiente familiar, dos costumes europeus de seus ancestrais (Quakers da Pennsylvannia) para cuidar de uma bebê que encontra à beira de um rio. Na passagem acima,

¹⁴³ First he tried to feed her a tiny piece of the rabbit [...] Nothing helped. It seemed, when he held her close upon his heart as women did, that the child grew angry with longing and desperately clung, rooted with its mouth, roared in frustration, until at last, moved to near insanity, Roy opened his shirt and put her to his nipple.

vemos a tentativa de Roy no sentido de alimentar a criança. Sem sucesso, e tentado pelos instintos e desespero, dá o próprio peito para amamentar a menina.

Notamos um diálogo mítico com a *Eneida*, de Virgílio (século I a. C.), em que uma loba encontra dois bebês à beira de um rio e alimenta Rômulo e Remo, fundadores de Roma, Império da Antiguidade e, junto à Grécia, berço da ocidentalidade. Além disso, percebemos uma ironia estrutural, como tropo da inversão: a loba (a fêmea) que alimenta dois *outsiders* na estória de Virgílio; o *outsider* do sexo masculino que alimenta a nativa (bebê), na estória de Erdrich. Além desse povo nativo/*outsider*, a inversão se dá no agente que oferece o peito, já que essa função seria biológica e culturalmente exercida pela fêmea/mulher. Trazemos os binômios macho/homem e fêmea/mulher por uso de contraste entre o mundo animal e o humano. No trecho citado, os papéis sociais foram invertidos e o instinto (o de alimentar uma criança indefesa e faminta; o de proteção e de cuidado), típicos dos animais, é exatamente o que humaniza Scranton Roy.

Prosseguimos argumentando que esta narrativa é típica de um mote muito caro à contação de estórias (*storytelling*): os mitos de fundação. Os ímpetos dos instintos, de um lado, o do homem de alimentar e, do outro, o da criança, o de saciar sua fome descontrolada humanizam o homem e a criança pelo elo da afetividade, pela luta pela permanência individual e da comunidade, conforme se vê em:

Tal fato a fez selvagem para ele. **Ele não conseguia livrar-se dela e prosseguir caminhada**, abraçando-a forte, em direção a uma fileira de árvores de algodão que se avistava à distância [...] Ele colocou as contas azuis em torno do pescoço da bebê. Amarrou o *cradleboard*¹⁴⁴ nas costas. Depois, o homem, a criança e o cachorro partiram cada vez mais para a vida selvagem¹⁴⁵ (ERDRICH, 1998, p. 06-7, grifo nosso).

Observamos, com o auxílio do contexto da narrativa, que Roy não possuía nenhum conhecimento prévio, não tinha consciência, de como criar uma criança e cuidar de bebês em terra idade. Argumentamos que seus instintos, ou sua memória afetiva de longo prazo e no nível do subconsciente, conduziam-no. A passagem grifada remete ao fato de a criança estar atrelada a ele, da qual não podia se

¹⁴⁴ Uma espécie de portador de bebê, arte nativo-americana. In: <<http://www.native-languages.org/cradleboard.htm>>.

¹⁴⁵ That made her wild for him. **He couldn't remove her then and commenced to walk**, holding her attached, toward a stand of cottonwood that wavered in the distance [...] He slung the blue beads around the baby's neck. Tied the cradle board onto his own back. Then, the man, child, and the dog struck farther into the wilderness.

apartar. Na frase anterior a narradora informa que ela (a criança) era uma selvagem aos olhos dele. Ora, se a bebê era selvagem e ele não conseguia “removê-la” de si, concluímos que havia algo ancestral que os unia e ele, em certa medida, era selvagem também, o que é confirmado, pois partem juntos para “uma vida cada vez mais selvagem”.

Este conhecimento prévio a que nos referimos no parágrafo anterior estaria vinculado a um conjunto de saberes (culturais) de que se faz uso diante de qualquer práxis cultural. Neste caso, o de cuidar e alimentar uma criança. Percebemos uma série de ações que Roy executa, desde enrolar a criança em panos de algodão até fazer desse pano uma espécie de berço e levar a criança em suas costas para *sua entrada no mundo selvagem*.

Diante disso, trazemos uma informação dada por Dodgson; Struthers (2003): entre os Ojibwe era comum o cuidado dos bebês ser exercido por todos os membros da comunidade, homens ou mulheres, e nesse sentido todos recebiam orientações sobre tal prática pelos anciãos. As práticas de enrolar os bebês em panos de algodão e fazer uma espécie de berço e levá-los às costas eram sagradas para esse povo. Assim que os bebês nasciam tinham que ser enrolados e colocados no berço, que era feito por um membro próximo da família e esses berços permitiam que os bebês estivessem próximos de todas as atividades exercidas na comunidade ao longo dos dias.

IMAGEM 08: Ojibwe Cradleboard



Fonte: <<http://www.native-languages.org/cradleboard.htm>>.

Além disso: “Minha mãe sempre dizia para enrolar os bebês firmemente e eles se acalmam. Isso ajuda a manter seus espíritos dentro de si; quando eles não estão enrolados seus espíritos vão embora”¹⁴⁶ (entrevista concedida por uma mulher Ojibwe e registrada em BAUMSLAG; MICHELS, 1995 *apud* DODGSON; STRUTHERS, 2003, p. 58). Além de envolvê-las, as estudiosas argumentam que o amamentar é uma forma de amor e de oferecer cura e proteção aos bebês. Assim, podemos considerar que os elos, estando constantemente com o corpo pegado a alguém, recebendo o alimento daquele corpo ou de alguém do grupo também estreita laços afetivos.

Com essa contextualização, voltamos ao trecho de Erdrich (1998, p. 06-7). Observamos várias ações que Roy toma para com a criança como se este estivesse sido ensinado por ela, ou pelos ancestrais dela, como se houvesse um elo mágico entre criança, homem e o ato de amamentação. Notamos tropos culturais (GATES JR., 1988) e a *trickster*, através da voz narrativa, aparece em forma de marca de territorialidade: a intervenções e relações do humano sobre o território (MARQUES, 2009). Portanto, marcas de identidade.

Notamos que a *trickster* funciona como agente transgressor na corporalidade: o discurso narrativo coloca um homem do sexo masculino para romper com as fronteiras do próprio corpo e dos papéis sexuais estabelecidos pela sociedade para consumir um ato de extrema necessidade e de humanidade, no limite da sobrevivência. Portanto, e no lugar do mito, a transgressão acontece: notar que a *trickster* aqui traz uma forma humana que se apresenta em contrastes: 1- um homem que amamenta; 2- um soldado que age em prol da vida e não da morte. Podemos afirmar, que o tropo da ironia (RYAN, 1999) acontece e constrói, discursivamente, a *trickster*. A transgressão é o agenciamento nas relações de gênero: “ele é um homem, apesar de tê-la **alimentado**”¹⁴⁷ (ERDRICH, 1998, p. 11, grifo nosso). O grifo destaca o termo “nourished” e não “breastfed”: o primeiro está relacionado ao ato de alimentar; o segundo tem relação direta ao ato de amamentar. Embora ambos estejam no campo semântico do nutrir, apenas o segundo se refere

¹⁴⁶ My mother would always say to wrap up the babies tightly, and they are calmer. It helps to keep their spirit in; when they are not wrapped their spirits go.

¹⁴⁷ He is a man, though he nourished her.

a uma capacidade biológica atribuída à mulher.

Neste ponto específico, a ironia se aproxima do caráter burlesco da *trickster*: se o homem tem capacidade de nutrir alguém, por que o “apesar de”? Não seria uma alusão ao fato de homens não serem “capazes”, culturalmente, de alimentar/cuidar de alguém na cultura hegemônica? O fato de um homem cuidar de uma criança iria ferir as construções do patriarcado sobre a masculinidade? Estaria, assim, adentrando uma área que não lhe pertenceria? Dos cuidados e proteções? Um território do “feminino” na cultura original daquele sujeito? Lembremos que Scranton Roy era um soldado, um suposto tipo claro do “machão”: “ele olhou ao redor, caso houvesse alguma testemunha para aquele ato que parecia tão estranho para ele quanto qualquer coisa que acontecera nesta terra pelo céu coberta¹⁴⁸” (ERDRICH, 1998, p. 06). Ressaltamos, depois desta explanação, a carga semântica que o fato de um homem ser capaz de abrir a camisa e pôr a boca de uma criança em seu mamilo para alimentá-la tem para uma sociedade sedimentada no patriarcado.

Argumentamos que a *trickster* é a voz discursiva e não o personagem Scranton Roy, uma vez que o contexto da narração apresenta a ruptura pela voz narrativa (alótipos cômicos – VIZENOR, 1989) não no corpo do homem, e pela focalização em Matilda Roy, a menina que reivindica e faz funcionar a transgressão. O personagem homem sequer percebe essa ação verbal transgressora. Dessa forma, reivindicamos a construção do discurso narrativo e alguns elementos (e.g. narrador e personagem) como *tricksters*, diferentemente do que nos traz Gates Jr. (1988), por exemplo, que advoga as estruturas de tropos culturais produzidos por figuras *trickster*. Apoiamo-nos em Vizenor (1989) no que concerne a estruturas discursivas que constituem *tricksters*, apesar de discordarmos deste no que compete a sua afirmação que há um caráter cômico inerente aos alótipos que constituem *tricksters*.

Percebemos, em muitos momentos no romance em questão, a presença dos alótipos como voz narrativa e não como determinantes de tropos cômicos, pelo menos no que se refere ao cômico conforme defendido por Bakhtin (1987), através da estética da carnavalização e do elemento riso. Sabemos que o recorte de análises do autor é de textos tradicionais, pertencentes ao cânone. A discordância se dá ao

¹⁴⁸ he looked around just in case there should be any witness to this act that seemed to him strange as anything that had happened in this sky-filled land.

aproximarmos este conceito de Vizenor (1989) para *The Antelope Wife*. Entendemos que textos contemporâneos apresentam mais flexibilidade de formas e estéticas que textos tradicionais. Portanto, a abordagem de nossas análises parte do conceito de Vizenor, porém não se sustenta nele.

Outra voz narrativa que trazemos é a personagem Ozhawashkwamashkodeykway/Blue Prairie Woman. Sabe-se que o ato de nomear, para muitas culturas, é a ação de criação: a coisa passa a existir a partir de seu nome, o “Fiat lux” bíblico se encontra no Gênesis, no início da criação. No entanto, para o povo Ojibwe, o ato de nomear, mesmo nesses momentos originais, é concretizado por meio de uma cerimônia, conforme se vê em:

Através da cerimônia Ojibwe as quatro direções, a terra, a lua, e os ciclos da lua, as estações, os animais, a água e o Criador são todos reconhecidos por lembrar as pessoas a caminhar pela vida para o bem e para o respeito do nosso lugar como parte do tecido de todas as coisas. O nascimento, buscas por visões, a oração e muitas outras coisas são parte dos aspectos da cerimônia de vida para o povo Ojibwe. A cerimônia é mais do que um encontro religioso; é um modo de vida^{149 150}.

O trecho acima descreve um rito sagrado de grande importância para os nascidos na comunidade Ojibwe. Trata-se do modo de vida desse povo e de sua cosmovisão. Logo, entendemos como um aspecto de existência dos Ojibwe. Como a narrativa em *The Antelope Wife* não é linear, sua recursividade no tempo narrativo – e da estrutura do *storytelling* – remonta ao tempo da memória que, segundo Bosi (2009), é constituído por *flashbacks* e *flashforwards*, quebrando com a ordem linear da ocidentalidade. Já mencionamos a relevância da memória para a construção de textos orais e do caráter indispensável destes para a escrita de nativo-americanas/os.

Em meio a isso, o romance continua sua progressão textual citando a que veio antes, a matriarca, Ozhawashkwamashkodeykway: “o nome Blue Prairie Woman foi coberto por sangue, queimado pelo fogo. Seu nome era antigo e

¹⁴⁹ Through Ojibwe ceremony the four directions, the earth, the moon and the moon's cycles, the seasons, the animals, water and the Creator are all acknowledged to remind the people to walk through life in a good way and respect our place within the fabric of all things. Birth, vision quests, prayer and many more are part of the ceremonial aspects of life for the Ojibwe people. Ceremony is more than a religious gathering; it is the way of life.

¹⁵⁰ Vide sítio eletrônico: < <https://medium.com/spirit-canoe/anishinaabe-naming-ceremony-7289fc8f7605>>. Acesso em 18/out/2018. Convidamos a observar uma cerimônia de nomeação Ojibwe neste link no Youtube: < https://www.youtube.com/watch?time_continue=96&v=VKhi8qKWalw>.

requintado e tinha pertencido a muitas mulheres poderosas¹⁵¹” (ERDRICH, 1998, p. 15). Esta que é a terra-mãe, a força e a voz da ancestralidade da menina perdida que bebe do leite do soldado branco, a que não tem nome/não passou pela cerimônia de nomeação dos Ojibwe, vem acompanhada pela morte. Seguem dois trechos para discussão:

A criança perdida no ataque ainda não tinha nome, **ainda era meio espírito**, a sua mãe ainda guardava seu luto por um grande período de um ano e quase morreu de tristeza¹⁵² (ERDRICH, 1998, p.12, grifo nosso).

À noite seus seios ficavam pálidos e duros e seu leite afetado, derramando nela, lambia suas roupas queimadas, tanto que ela sentia o cheiro **de leite azedo e de fogo**¹⁵³ (ERDRICH, 1998, p. 12, grifo nosso).

Por esta criança, Matilda Roy, ter se perdido em meio ao incêndio criminoso cometido no seu lugar de pertencimento, esse sujeito foi deslocado de sua origem, tornou-se metade na vida, ou seja, nessa passagem percebemos o caráter da hibridização cultural e o sujeito alocado no entre-lugar (BHABHA, 1998): “still half spirit” – metade pertencente às raízes nativo-americanas, metade em algum lugar, perdida. Este trecho traz a marca da colonização, a forma violenta com que se deu a tomada do território dos primeiros povos (Anishinaabe) pelos europeus e a fragmentação do sujeito que se encontra em trânsito. O caráter híbrido de *tricksters* vai se encontrar na composição da personagem Matilda Roy.

No segundo trecho, ressaltamos aspectos simbólicos do leite materno e do fogo com a separação dolorosa de um ente nativo do seio de sua terra: Ozhawashkwamashkodeykway/Blue Prairie Woman representa a terra, as raízes da menina que se perdeu. Seus seios doem e perdem a cor (sangue) por não serem sugados pela boca da criança arrancada que se alimentaria dos elementos culturais de seu lugar de pertencimento, através do aleitamento. Nesse momento, sangue, leite e fogo simbolizam a ruptura dolorosa e violenta do sujeito nativo que, ao ser consumido pelo fogo do silenciamento. Somado a isso, a simbologia do fogo nesse

¹⁵¹ Blue Praire Woman’s name was covered with blood, burned with fire. Her name was old and exquisite and had belonged to many powerful mothers.

¹⁵² The child lost in the raid was still nameless, **still a half spirit**, yet her mother mourned her for a solid year’s time and nearly died of the sorrow.

¹⁵³ At night her breasts grew pale and hard and her milk impacted, spoiling in her, leaking out under her burnt clothes so that she smelled of **sour milk and fire**.

trecho do romance nos remete aos antigos rituais com o fogo utilizado ainda hoje para “limpar” a terra, tirar tudo que ali havia. Esse processo de tentativa de apagamento de um povo (de suas tradições e costumes) é representado pelo fato da não nomeação da criança e esta se torna um sujeito metade espírito perambulante que será amamentado pela matriz cultural deslocada e em construção.

Notamos a constituição do hibridismo cultural em Matilda Roy que se perde de suas raízes e é amamentada por um sujeito nu, incipiente e incapaz de nutrir um ser cuja complexidade lhe é totalmente desconhecida. A própria menina, em tenra idade, parece mostrar domínio e autossuficiência diante da necessidade de se alimentar: “ela se apropriou dele. Ela o aspirou. Sua sugada foi feroz¹⁵⁴” (ERDRICH, 1998, p. 06), na verdade, devido à necessidade, ela provoca nele o jorrar do leite de que precisa. Como um bicho livre, Matilda Roy se movimenta na narrativa e suas atitudes são descritas como se esta assumisse o *ethos* de um animal: “a tarefa de Matilda era espiar, caçar e seguir as galinhas para seus poleiros¹⁵⁵” (ERDRICH, 1998, p. 09).

Ou no momento em que percebe a chegada de sua mãe (Blue Prairie Woman), esta também descrita com a perspicácia de um animal: “ela ouviu a aproximação silenciosa naquela noite, o farfalhar de folhas, o suspiro ressonante da descoberta¹⁵⁶”. Esses barulhos silenciosos noturnos são muito sutis para a percepção do ouvido de uma criança e ainda em estado de sono. E mais adiante, no leito de morte de sua mãe, Matilda/Other Side of the Earth, instintivamente apropriada de elementos culturais de sua matrilinearidade, canta as canções de sua mãe e aperta a mão dela com uma mão, ao passo que come o cachorro com a outra mão. Neste instante Blue Prairie Woman morre e “o antílope emerge de um feixe de luz do canto do mundo¹⁵⁷” (ERDRICH, 1998, p. 19). Do ponto de vista simbólico, para povos nativo-americanos, os animais são espíritos e podem ser maus ou bons. De acordo com Thom-Lake (1997): “o antílope serve como um mensageiro e nos prenuncia o comportamento humano”¹⁵⁸ (*Ebook*, posição 75-6).

¹⁵⁴ She seized him. Inhaled him. Her suck was fierce.

¹⁵⁵ Matilda's task was to spy on, hunt down, and follow the hens to their hidden nests.

¹⁵⁶ She heard the gentle approach that night, the scrawl of leaves, the sighing resonance of discovery.

¹⁵⁷ The antelope emerges from the band of the light at the world's edge.

¹⁵⁸ The antelope serves as a messenger and forewarns us of human behavior.

Reconhecendo o termo antílope como tropo cultural, pois é um animal sagrado a muitos nativos, temos uma clara referência ao *trickster* como figura mítica. Porém, este tropo é utilizado neste romance como aparato simbólico, e não o caráter de significante linguístico, que conota o saber de um povo. Portanto, a figura *trickster* aqui é aquela que herda os “poderes” do antílope: Matilda/The Other Side of the Earth, uma vez que a sua matrilinearidade lhe confere as características do animal xamânico – o mensageiro, o que caminha entre os dois mundos. Para os povos nativo-americanos, a Natureza é sagrada e toda a força do Grande Espírito é soprada através de todas as coisas do universo. Para os sistemas de crença do povo tradicional nativo-americano, tudo é fonte de poder e deve ser reverenciado: “o nativo-americano tradicional acredita que cada coisa viva na natureza tem seu próprio espírito, além de estar conectado e ser parte do Grande Espírito¹⁵⁹” (THOM-LAKE, 1997, *Ebook* Posição 07-8). Sendo assim, a relação homem-animal é normal e harmônica porque é natural.

Como superestrutura do romance, notamos que se trata de uma narrativa histórica e mítica, ao mesmo tempo, em que pesa acontecimentos reais com a forma mítica de narrar esses fatos, fazendo registros culturais do povo Ojibwe como narrativa de fundação, em vistas à resistência dessa cultura que estava sendo dizimada. Episódios de imposição da cultura letrada e da religião eurocêntrica são retratados no romance, a exemplo de dois: 1- quando Matilda Roy mostra interesse em aprender o alfabeto proferido por uma mulher branca, de origem germânica, Miss Peace McKnight; 2- quando do momento da nomeação das gêmeas: “elas foram nomeadas Mary, claro, pela mulher de manto azul, e Josephette, pelo bom marido. **Apenas a língua Ojibwa produziu Zosie** do último nome. Zosie. Mary¹⁶⁰” (ERDRICH, 1998, p. 15, grifo nosso).

Analisando esse último grifo, através do tropo da ironia proferido pela voz narrativa, percebemos a resistência de substratos culturais – nesse caso o linguístico – ao subverter a imposição do colonizador: a raiz linguística deriva da língua do branco, porém o registro fonológico imprime o extrato linguístico Ojibwe. Esta é uma forma de subversão da *trickster* Blue Prairie Woman, a narradora desta

¹⁵⁹ The traditional Native American believes that each living thing in nature has a spirit of its own, in addition to being connected to and part of the Great Spirit.

¹⁶⁰ They were named Mary, of course, for the good blue-robed woman, and Josephette, for the good husband. **Only the Ojibwa tongue made Zosie** of the latter name. Zosie. Mary.

estória “A Dog Named Sorrow” (um cão chamado tristeza). Ela não rompe com a estrutura colonizadora, mas subverte valores ao demonstrar desinformação sobre os componentes da Família Sagrada cristã e ao imprimir a identidade linguística de seu povo, apesar de não transgredir com o sistema linguístico do colonizador.

Chegando na voz narrativa que, provavelmente, tece o fio das vozes narrativas que permeiam toda a obra, Cally Roy, destacamos a seguinte passagem:

Meu nome é Cally Roy, Ozhawashkwamashkodeykway é como os espíritos me chamam. Por toda a minha vida eu me perguntei sobre o significado do meu nome de espírito, mas ninguém já falou, ou viu, ou soube de minha história de tempos idos. Mamãe já perguntou, já ofereceu tabaco, até lençóis, mas as avós Sra. Zosie Roy e Mary Shawano apenas balançavam a cabeça para ela, vagas e de olhar astuto, segurando suas línguas enquanto deixavam seus olhares divagarem [...] Mas, uma vez que elas foram à cidade, aconteceu que elas nunca pararam de se mudar. Elas saíam e saíam de novo. Impossível rastreá-las. É verdade, elas são mulheres extremamente ocupadas¹⁶¹ (ERDRICH, 1998, p. 102).

Essa é a primeira e única personagem que se apresenta e narra em primeira pessoa sobre si. Ela está situada nos tempos contemporâneos da escrita do romance, anos 1990, em uma cidade do estado de Minneapolis. Apesar de estar inserida na cultura letrada, o trecho apresenta um grande desconhecimento de suas raízes e ancestralidade. As pessoas detentoras desse saber já são idosas e, em sua sabedoria, assumem o silêncio como forma de guardar o segredo do que pretendem proteger até verificarem a quem confidenciar suas estórias, até confiarem que, em meio a transições, podem dividir essa estória com a jovem. O questionamento que levantamos: teria dado certo o empreendimento da colonização para apagar as bases culturais do povo nativo-americano?

Acreditamos que a busca pelo saber e a insistência em narrar essas histórias personificadas nas ações verbais da suposta narradora central do romance demonstram a permanência da resistência, seja por pertencimento, o nome de espírito dela é o mesmo desde o de Blue Prairie Woman, seja pela curiosidade e insistência em conhecer. Nesse caso, a resistência da escrita, marcada pela multivocalização narrativa, apresenta formas de *trickster* que ora subverte, ora

¹⁶¹ My name is Cally Roy, Ozhawasshkwamashkodeykway is what the spirits call me. All my life so far I've wondered about the meaning of my spirit name but nobody's told it, seen it, got ahold of my history flying past. Mama has asked, she has offered tobacco, even blankets, but my grandmas Mrs. Zosie Roy and Mary Shawano only nod at her, vague and shrewd-eyed, holding their tongues as they let their eyes wander [...] But once they get down to the city, it turns out they never stop moving. They are out, and out again. Impossible to track down. It's true, they are extremely busy women.

transgride a ordem hegemônica que não obtém sucesso na tentativa de silenciar um povo que se inscreve na memória de seus indivíduos, mesmo através de um momentâneo esquecimento.

Entendemos que a complexidade da escrita de *The Antelope Wife* deve ser interpretada como uma colcha de retalhos feita a várias mãos, mas com um fio condutor que dá forma ao todo. O processo de multivocalização vai sendo construído por essas várias mãos e o fio condutor é a narradora, Cally Roy, que mistura sua voz com a dos personagens. Percebemos isso com a mudança de focalização que a narrativa vai introduzindo, à medida que a narradora vai apresentando vários personagens. Cada apresentação muda a focalização ao ponto de não se ter clara a voz do narrador (que se apresenta mais tarde na trama e assume o lugar de enunciadora utilizando o pronome em primeira pessoa). Este fato confere ao romance uma espécie de *mise en abyme*¹⁶²: uma estória central, localizada em Minneapolis/MN, que descortina micronarrativas, cujas focalizações conotam várias vozes narrativas. Trazemos as palavras de Erdrich ao falar sobre o romance:

Enquanto eu estava escrevendo esse romance, minha mãe recebia um grupo de tecedoras de miçangas na sua casa. Eu fiquei interessada na qualidade meditativa de executar a tessitura das miçangas. Todas nós podíamos sentar à mesa tecendo as miçangas e havia esse crescente sentimento tranquilo de todas estarem sendo absorvidas na mesma tarefa. Pareceu a mim como se fosse um elemento da criação do mundo; que aquele trabalho feminino feito em comunidade estava de alguma forma conectado aos primórdios do mundo¹⁶³ (ERDRICH, 2002)¹⁶⁴.

O discurso de Erdrich conota o pertencimento do lugar de fala de que a escritora faz uso para a construção de sua narrativa. Além disso, corrobora nossa apreciação

¹⁶² Termo cunhado por André Gide, em 1893, para relatar sobre uma narrativa que contém outras dentro de si. O termo é, muitas vezes, conhecido como “narrativa em abismo” e foi ampliado por Lucien Dällenbach que entende como “narrativa especular” (Vide: DÄLLENBACH, Lucien. **Le Récit Spéculaire**: essai sur la mise en abyme. Paris: Éditions du Seuil, 1977).

¹⁶³ While I was writing this story, my mother sponsored a bead group at her house, I became interested in the meditative quality of actually doing the beading. All of us would be sitting at a table beading and there would be this increasingly calm feeling of everybody being engrossed in the same task. It seemed to me as though it was an element of the world's creation; that this very female work that women did communally was somehow connected to the very beginnings of the world.

¹⁶⁴ Uma palestra de Louise Erdrich concedida para alunos novatos do Departamento de Inglês da University of St. Thomas, com a supervisão da professora Patricia Petersen, em 01/01/2002, Minneapolis, Minnesota/EUA. Disponível em: <<https://news.stthomas.edu/the-antelope-wife/>>. Acesso em 12/jan./2019.

de que se trata de uma *mise en abyme*: a tessitura de cada miçanga como cada personagem, operacionalizado por uma tecedora que vai fazendo o contorno do desenho no tecido. A união dessas mulheres, sentadas à mesa de sua mãe, tecendo as miçangas (artesanato típico dos Ojibwe, conforme já se apresentou) representa a ancestralidade e a força feminina da tradição desse povo. A escritora reúne essa força poética e discursiva em *The Antelope Wife*, protagonizada por uma mulher contemporânea, de origem Ojibwe, que conduz as malhas da narrativa, junto a outras mulheres de seus antepassados.

Sobre a estrutura narrativa, percebemos a alternância de tempo fragmentado (*flashbacks*) e de focalização (vários pontos de vista do discurso narrativo que geram a profusão de vozes enunciativas). Somado a isso, há as relações imbricadas entre os personagens causando um efeito de incerteza e de definição quanto à particularidade de cada um. Na passagem que segue, percebemos a recursividade na escrita da autora: “tudo está enlaçado em um emaranhado. Puxe uma linha dessa família e toda a teia vai tremer”¹⁶⁵ (ERDRICH, 1998, p. 259). A respeito da questão da não linearidade no tempo e nas personagens, Erdrich comenta: “Eu realmente quis alcançar esse sentido – porque o trabalho com as miçangas de tecer indo e voltando a agulha – de ir e voltar no tempo e nas histórias, por causa das gêmeas no início do romance tecendo juntas a forma do mundo”¹⁶⁶ (ERDRICH, 2002). Este efeito de sentido produzido propositalmente também faz alusão ao tempo da memória que é irregular e não linear, assim como das lembranças narradas. Esse tempo da memória confere ao texto o lugar do *storytelling*, da marca identitária de um povo através do texto.

O romance termina com uma alusão ao porvir que se entrelaça com o passado e permanece no presente. “tudo o que se seguiu. Tudo o que aconteceu. Tudo é como eu contei”¹⁶⁷ (ERDRICH, 1998, p. 240). Cally Roy, como *trickster* na narrativa se esconde através das diferentes tomadas de focalização, destacando outros personagens de sua ancestralidade; aparece como sujeito de enunciação no tempo contemporâneo de fala. Subverte com a inversão da visão de mundo

¹⁶⁵ Everything is all knotted up in a tangle. Pull one string of this family and the whole web will tremble.

¹⁶⁶ I really wanted to have this sense – because of the beadwork weaving in and out – of weaving time and weaving the stories, because of the twins at the beginning of the novel weaving together the form of the world.

¹⁶⁷ All that followed. All that happened. All is as I have told.

hegemônica, pois dá voz às vozes silenciadas nativo-americanas e transgride a linearidade narrativa com o relato das experiências e histórias de personagens que rompem com o conceito ocidentalizado de tempo cronológico e personagem plano.

Resumindo nossas apreciações, demonstramos como o *storytelling*, prática ancestral de povos tradicionais, pode revelar tropos culturais do povo Ojibwe e marcar seu lugar de elocução como resistência de seus costumes, saberes e tradições. Esse traço da cultura Ojibwe é retrato em *the Antelope Wife*, através da narradora central, Cally Roy, que sendo *trickster*, revela as vozes de sua ancestralidade ao trançar um emaranhado de focalizações do passado que acabam por construir narrativas de formação, com seus mitos e símbolos, cujas representações permeiam os *storytellings* por gerações e, subvertendo os mitos europeus, estabelecem um lugar de fala que transgride a cosmovisão unitária e excludente do branco ocidental e colonizador.

Abrindo novo ciclo de cosmovisões... Há muito tempo havia um homem que acreditava no valor das pequenas e das grandes coisas. Andava por povoados, alertando as pessoas sobre a importância de valorizar todas as coisas, as grandes e as pequenas. Não acreditando em suas mensagens, o homem era zombado por todos. Até que um dia, uma mulher começou a acreditar em suas histórias e a segui-lo para ouvir dele mais sobre esses mistérios da vida e das coisas e dos homens. Aí, essa mulher passou a dizer para as pessoas sobre a importância de respeitar todas as coisas, as grandes e as pequenas. Mas, as pessoas não acreditavam e a mulher passou a ser perseguida por suas crenças. Assim, ela fugiu do seu vilarejo e procurou o homem misterioso e casou-se com ele. Depois, dizem, ela descobriu que seu companheiro era um ser místico, um animal sagrado, um antílope^{168 169}.

Dizem que os antílopes “geralmente fazem o papel de mensageiros na mitologia indígena das planícies. Em algumas tribos, a aparição de um antílope em um povoado de humanos tinha o significado de uma mensagem do mundo dos

¹⁶⁸ Narrativa adaptada de LACAPA, Michael. **Antelope Woman**. 1 ed. Cleveland/OH: Northland Publishing, 1992.

¹⁶⁹ To properly understand these stories, it is necessary to be aware of the nature of the animals that appear in Native American myths - specifically, that animal spirits frequently assume human form in the mythology of many Native American tribes. Just as nature gods like the Sun or Morning Star can marry mortals and father heroes, so can animal spirits like bears and wolves. They are not understood to be literal animals, but emissaries from the animal kingdom. Sometimes their human spouses are even surprised to learn their true identities later (showing clearly that they did not have the physical form of animals when they first met!). Vide sítio eletrônico: <<http://www.native-languages.org/animal-marriage.htm>>. Acesso em: 16/abr./2019.

espíritos”¹⁷⁰ ¹⁷¹. Sendo assim, compreendemos que *The Antelope Wife* está inscrito na atemporalidade e para além dos espaços. A narradora central e as focalizações em diversas vozes ancestrais registram isso. Este mundo mí(s)tico que o romance retrata assegura a resistência do povo nativo-americano, mesmo séculos após a usurpação de seus territórios. As *tricksters* do romance subvertem o lugar do branco e transgridem as narrativas de formação eurocêntricas. Elas se manifestam de forma discursiva (multivocalizações narrativas) e através de tropos da cultura (animalização e metamorfoseamento). É de nosso costume afirmar que a colonização é um estupro, uma extirpação da alma. Porém, a reconstrução/restauração pós-trauma e a resistência dos povos originários nas Américas até a presente data demarca o lugar garantido pelos tempos imemoriais.

Uma estória bem sórdida vem assombrando os ouvidos da população brasileira. Essas vozes dissonantes têm repetido que os povos originários não têm direito à terra porque não fazem dela o uso “produtivo”. Não, o uso-veneno não perpassa as práticas de nossos potiguaras, ianomamis, carajás, tabajaras, funiôs, xucurus, guarani-kaiowás, pancararus, entre tantos outros. O uso respeitoso da terra-mãe, o exercício da cooperação, da coletividade e do amor à Natureza não constitui os que cultuam o poder, a grana e a ignorância. Quando disserem que avancem, *tricksters will prevail!*

O próximo capítulo trará o romance nada romântico, uma estória composta por sangue, sensualidade, fogo e muita violência verbal. A mesma que corrói práticas opressoras; aquela que ousa dizer não sem se arrepender pelas consequências das assertividades de uma *Womanist*, de uma *sassy black woman*. *Tricksters* negras tomam o lugar de fala na narrativa de Morrison e no imaginário da comunidade negra no interior da sociedade segregacionista dos Estados Unidos da América.

¹⁷⁰ Often play the role of messengers in Plains Indian mythology. In some tribes, the appearance of an antelope in a human settlement had the meaning of a message from the spirit world (Disponível em: <<http://www.native-languages.org/legends-antelope.htm>>. Acesso em 16/abr./2019.

¹⁷¹ The Apache are natives of the Southwest deserts (particularly in Arizona, New Mexico, and Texas). Some Apache people were also located across the border in northern Mexico. One Apache band, the Na'ishan or Plains Apache, lived far away from the other Apaches, in what is now Oklahoma (vide sítio eletrônico: <www.bigorin.org/apache_kids.htm>. Acesso em: 16/abr./2019).

CAPÍTULO 4:

MULHERES NEGRAS TRICKSTERS: WOMANIST SASS E EMPODERAMENTO EM *SULA*, DE TONI MORRISON

O objetivo do mal foi sobreviver a ele. Sem nunca saber que eles decidiram fazê-lo, eles se determinaram a sobreviver a enchentes, pessoas brancas, tuberculose, fome e ignorância. Eles conheceram bem a raiva, mas não o desespero e eles não apedrejaram pecadores pelo mesmo motivo que eles não cometeram suicídio – [porque] estava abaixo deles¹⁷² (MORRISON, 1973).

Considerando a epígrafe, percebem-se duas questões passíveis de nota: 1- fatores marcadores de condições adversas para uma determinada população e reações desse povo como resistência; 2- recursos discursivos como agentes que concretizam a subversão pela linguagem. Recapitulando a introdução desta tese, Sztompka (1998) defende a agência como duas forças condicionais: a da estrutura – obstáculos e/ou facilitadores; e a dos agentes – sujeitos e suas ações. A primeira questão que trazemos, em relação à epígrafe, diz respeito ao agenciamento; a segunda questão diz respeito ao modo como esse agenciamento funciona no texto literário.

Como ilustração, vejamos a frase: “eles se determinaram a sobreviver a enchentes, pessoas brancas, tuberculose, fome e ignorância” (MORRISON, 1982, p. 90). Notamos que alguns sujeitos, representados pelo pronome “eles”, agem afirmativamente/assertivamente, como no caso do verbo “determinaram” no trecho acima, diante de obstáculos/opressões a que estavam submetidos. O agenciamento neste trecho se concretiza através da resistência de uma ação do sujeito sobre uma condição externa, e neste contexto entendemos essas como sendo as superestruturas do racismo, do classicismo e da supremacia branca.

Apesar de alguns termos presentes no excerto acima indicarem ações externas a questões sociais, como “enchentes” e “tuberculose”, sabe-se que, dependendo da falta de condições mínimas de moradia, de alimentação, cuidados

¹⁷² The purpose of evil was to survive it. Without ever knowing they had made their minds up to do it, they determined to survive floods, white people, tuberculosis, famine, and ignorance. They knew anger well but not despair, and they didn't stone sinners for the same reason they didn't commit suicide - [because] it was beneath them.

médicos, vestimenta ou até segundo interesses de grandes empresas, pois podem se ter de enfrentar doenças, fome, ignorância, crimes ambientais, entre outros. Portanto, compreendemos todos esses fatores externos apresentados como estruturas causadas pela relação de poder que determina a estratificação social diferenciada por raça, classe e gênero. Por estratificação social, com base na Sociologia, entendemos: "a classificação das pessoas em grupos com base em condições socioeconômicas comuns; um conjunto relacional das desigualdades com as dimensões econômicas, social, política e antropológica"¹⁷³ (BARKER; JANE, 2008, p. 436).

Acrescentamos que os sujeitos que agenciam/confrontam práticas de poder e injustiça social aparecem no trecho como resistência. No entanto, a materialidade desse agenciamento se dá em forma de discurso, vejamos: "Eles conheceram bem a raiva, mas não o desespero e eles não apedrejaram pecadores pelo mesmo motivo que eles não cometeram suicídio – [porque] **estava abaixo deles**" (MORRISON, 1982, 90). Percebemos que atos que aludem a princípios cristãos, tais como o ato de não julgar (jogar pedra) e não cometer suicídio era muito inferior aos habitantes de Bottom (o de baixo), lugar em que se passa o enredo de *Sula*. Ora, como atitudes da moralidade cristã estavam presentes em pessoas consideradas inferiores, como aquelas oriundas de Bottom? "Talvez fosse o fundo do céu"¹⁷⁴ (MORRISON, 1982, p. 06).

Observamos ambiguidade na construção deste enunciado, em alguns aspectos: primeiro porque não sabemos ao certo a que "eles" o narrador se refere – aos brancos, *outsiders*, ou aos habitantes de Bottom, considerados *o outro* de uma sociedade sob a supremacia branca. Segundo Pruitt (2011):

Valerie Smith sugeriu a técnica pela qual as narrativas pós-modernas alcançam esta função: ao "circundar o tema", ao tratar temas culturalmente preocupantes através de representação narrativa de seus resultados ou efeitos [...] traçando seus esboços não em discurso direto, mas por circunlocução, por circunscrever o que para o leitor é a falta de experiência.¹⁷⁵ (p. 116).

¹⁷³ Social classification in groups based on common social economic conditions; a relational set of inequalities in economic, social, political, and anthropological dimensions.

¹⁷⁴ Maybe it was the bottom of heaven.

¹⁷⁵ Valerie Smith has suggested the technique by which postmodern narratives achieve this business: by "circling the subject," by treating culturally pressing subjects through narrative representation of their results or effects [...] by drawing its outlines not in direct discourse, but by circumlocution, by circumscribing what for the reader is the absence of experience.

Ao utilizar uma narrativa que circunda o tema e não apresenta um discurso referencial, Morrison traz uma voz narrativa que diz sem falar, ou seja, faz severas críticas e subverte um sistema sem materializar este discurso em texto. Desta forma, acreditamos que esta narrativa pode funcionar como instrumento de voz para as *tricksters* presentes no romance, no sentido de que apresenta uma forma de burlar um sistema por meio da linguagem, que também é um sistema. Sendo assim, burlam um sistema mais amplo, uma cosmovisão, através de outro: o linguístico.

Neste capítulo, pretendemos analisar algumas personagens, mulheres negras *Tricksters*, no uso de uma maneira peculiar de se expressar, a *sass language* e o agenciamento/enfrentamento com as diversas formas de relações de poder encontradas no romance *Sula*, de Toni Morrison (1982)¹⁷⁶.

4.1. Toni Morrison: Womanist sass e empoderamento da mulher negra

Vários estudos apontam para a questão do empoderamento da mulher afro-americana, por meio do letramento, da ocupação dos espaços públicos, da sororidade, entre outros recursos. Porém, poucas pesquisas têm se debruçado sobre as formas tradicionais de enfrentamento de mulheres afro-americanas através da provocação como um recurso verbal de autodefesa. Tomamos este recurso como pertencente a uma linguagem própria dessas mulheres para afrontar pessoas e situações de opressão. Estamos nos referindo à *sass language*. De acordo com o que já apontei em minha dissertação de mestrado:

é através do uso da *sass language* que o/a leitor/a percebe a ironia e a ferocidade com que uma denúncia é solicitada. Nesta ambiência sugestiva de denúncia de maus tratos, surge este estilo inovador discursivo: *sass language* (**linguagem travessa ou provocativa**, uma tradução minha). De acordo com o Dicionário Webster, *sass* é definido como: 1 – **falar despudoradamente ou desrespeitosamente com uma pessoa mais velha ou com uma pessoa hierarquicamente superior a outra, do ponto de vista sociopolítico e econômico**; 2 – replicar sobre o que alguém falou antes. Já o Dicionário de Inglês Oxford atribui a palavra à árvore venenosa *sassy*. Uma lasca do tronco desta árvore era usada no julgamento de mulheres acusadas de bruxaria no oeste africano. No

¹⁷⁶ A primeira edição do romance é de 1973 (MORRISON, Toni. *Sula*. Westminister/MD: Alfred a Knopf Inc, 1973. Porém, utilizamos a primeira edição publicada pela Plume Printing, de 1982.

entanto, considero a concepção da palavra que remete à característica de algumas mulheres, sob a condição de opressão, de serem travessas. Informo ainda que a formação da palavra é uma derivação de um termo vindo do Oeste africano (SILVA, 2015, p. 60, grifo nosso).

Considerando a primeira definição do termo no *Dicionário Webster*, notamos que há uma assimetria nas relações, expressa pelos termos “hierarquicamente” e “superior”: “[...] uma pessoa hierarquicamente superior a outra”. Além disso, afirmamos que os dicionários trazem em si o que Foucault (2009) problematiza na ordem do discurso: instituições ou instrumentos fazem uso do discurso como instrumento de manutenção e operacionalização das relações de poder, conforme se vê:

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua **pesada e temível materialidade** (p. 08-09, grifo nosso).

O que seria a “pesada e temível materialidade” do discurso? Acreditamos que se trata, principalmente, do despertar das conscientizações dessas práticas de poder exercidas por aqueles que dominam os instrumentos desse (poder) e regem suas relações, quase sempre, assimétricas. Portanto, voltando ao *Dicionário Webster* e sua definição sobre *sass language*, entendemos que calar a voz do oprimido e fazê-lo acreditar que sua forma de falar é “desrespeitosa” com uma “pessoa superior”; na verdade, trata-se de dominar, “conjurar seus poderes e perigos” contra a temível força dessa linguagem e comportamento.

Em investigação sobre a “oralidade da resistência” tanto nas tradições orais como nas letradas, Harryette Mullen (2012) percebeu que em várias narrativas produzidas por afro-americanas a *sass language* se destaca como uma forma de significação ou autodefesa verbal. Além disso, a estudiosa afirma, ao analisar algumas narrativas, que estas demonstram frequentemente as formas com que “mulheres negras usavam o discurso estrategicamente em enfrentamentos potencialmente violentos com mulheres brancas que, às vezes, sentiam-se receosas da sua própria autoridade dentro do lar regido pelo patriarcado”¹⁷⁷ (p. 116).

¹⁷⁷ Black women used speech strategically in potentially violent encounters with white women who sometimes felt anxious about their own authority within the patriarchal household.

A leitura de Mullen (2012) recai sobre narrativas do século XIX, produzida por afro-americanas, e que representavam mulheres negras em condições de empregadas domésticas ou ex-escravizadas fugidas, a exemplo de *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Beecher Stowe (1852), a personagem Eliza Harris foge ao saber que os planos de seu patrão envolvem vender seu filho. O importante a destacar é que essa forma discursiva não está apenas circunscrita ao plano do linguístico, mas também ao do atitudinal, vez que o ato de proferir palavras que desafiam uma ordem é acompanhado de performance de um corpo em desobediência, portanto, em busca de liberdade.

Retomando a definição de Mullen (2012), a forma de significação da *sass language* remete a todo artifício usado por pessoas sob opressão para falar e agir em autodefesa e com a finalidade de alcançar liberdade. Vale salientar que essas formas de significação são imbuídas de signos e símbolos muitas vezes ignorados por sujeitos que não compartilham de um conhecimento específico. Portanto, como toda comunidade discursiva possui códigos, a *sass language* representa uma determinada comunidade que compartilha conhecimentos produtores de significados que podem não fazer sentido para outras comunidades, conferindo à comunidade que domina a *sass language* um poder que pode ser usado na resistência contra sistemas de opressão.

A obra *African American Rhetoric(s): interdisciplinary perspectives* (2004), editada por Elaine Richardson; Ronald Jackson apresenta vários estudos sobre a assim chamada “retórica afro-americana”, trazendo exemplos e análises de narrativas e oratórias (musicais ou literárias) produzidas por afro-americanos/as, desde o século XIX até o século XX. Sobre este termo cunhado pelos editores, entende-se: “o estudo de formas de conhecimento desenvolvidas cultural e discursivamente, práticas comunicativas e **estratégias persuasivas enraizadas na luta pela liberdade de pessoas de ascendência africana na América**”¹⁷⁸ (*Ebook* Posição 25-6).

A passagem em destaque demonstra um aspecto relevante da linguagem que é a produção de conhecimento e, através desses saberes, o despertar para a conscientização de sujeitos em condições de opressão. Para Richardson; Jackson II

¹⁷⁸ The study of culturally and discursively developed knowledge-forms, communicative practices and **persuasive strategies rooted in freedom struggles by people of African ancestry in America.**

(2004), essa ênfase no processo de produção de conhecimento confere à linguagem um papel mais expressivo do que apenas elencar formas discursivas tradicionais. Ademais, tal enfoque explicita as consequências dos usos da linguagem “em termos de formas como pensamos, agimos e nos vemos a nós mesmos no mundo”¹⁷⁹ (*Ebook* Posição 26). Portanto, a retórica afro-americana constitui um recurso importante de empoderamento para mulheres negras e suas formas de resistência no escopo das relações de poder.

Como ilustração dessa retórica, Jacqueline Bryant, cujo ensaio está inserido na obra em tela, ao analisar *Incidents in the Life of a Slave Girl*, de Harriet Ann Jacobs (sob o codinome de Linda Brent, 1861), argumenta que esta autobiografia “representa o discurso que é tanto comunitário quanto performativo [...] a retórica afro-centrada assume o discurso que resiste à opressão”¹⁸⁰ (BRYANT, 2004, *Ebook* Posição 1122). A autora defende que o discurso é comunitário, no sentido em que uma atitude de uma mulher pode afetar outras. Bryant cita as “foremothers”, as mães que precedem essas filhas que protestam e são as mesmas que encorajam ações mais efetivas das gerações posteriores, pelo exemplo, pela força da palavra e da ancestralidade.

O discurso também é performativo, uma vez que ultrapassa o código linguístico e traz a corporalidade como forma de expressão quando o ato de fala não é possível. Essa característica é comum em mulheres negras que falam com o corpo todo, como se ele produzisse significações para além do signo linguístico. Como exemplo, Bryant (2004) apresenta a personagem Aunt Martha (avó de Jacobs). Esta senhora está arraigada a estruturas sutis da escravidão e, apesar de ser uma mulher forte e imprimir confiança e respeito aos seus, não produz uma fala assertiva, por faltar-lhe os meios linguísticos para fazê-lo. No entanto, o arquétipo de mãe forte e protetora confere potência suficiente para as suas descendentes buscarem a liberdade através de seus atos de fala.

Mais adiante, Bryant (2004) afirma que a *sass* ou *backtalk* são “formas retóricas viáveis de resistência [...] *sass* e *backtalk* são relevantes na identificação

¹⁷⁹ In terms of the ways we think, act, and consider ourselves in the world.

¹⁸⁰ Represents discourse that is both communal and performative [...] afrocentric rhetoric assumes discourse that resists oppression.

da voz da mulher negra na tradição literária negra”¹⁸¹ (*Ebook* Posição 1122). Portanto, essa voz – tomada aqui como traço que identifica e singulariza um sujeito – é uma materialização do discurso que é perigosa e poderosa, por isso temida, pelo poder hegemônico que insistirá em calá-la.

Bryant (2004) continua argumentando que a crítica de estudos afro-americanos tem notado que “as primeiras escritoras negras subvertem as familiares representações estereotipadas das mulheres negras em várias formas sutis e criativas”¹⁸² (*Ebook* Posição 1122). Isso se explica pelo fato de desconstruírem essa ideia de passividade em personagens como Aunt Marhta que, embora não fizesse uso do discurso coeso e obstinado, produz um lugar discursivo de autoridade, de representação social via a ancestralidade de matriz africana.

Tomando de empréstimo as palavras de hooks (2008) sobre a importância de espaços de fala e destacando a educação para a formação de sujeitos mais assertivos, antirracistas, anticlassicistas, antissexistas, lemos:

O poder dessa fala não é simplesmente possibilitar resistência à supremacia branca, mas é também fabricar um espaço para produção cultural alternativa e epistemologias alternativas – diferentes maneiras de pensar e conhecer que foram cruciais para criar uma visão de mundo contra hegemônica¹⁸³.

Associando essa fala ao que Richardson; Jackson II (2004) colocam, podemos entender que a linguagem não é só uma forma de comunicar uma mensagem, mas formas concretas de se pensar, de agir e de ver o mundo. Portanto, esses espaços de fala, como palco para o exercício de extratos culturais, oferecem instrumento de luta contra as injustiças sociais aos sujeitos imersos em uma visão contra hegemônica.

Considerando os pressupostos de Mikhail Bakhtin (2010) sobre a linguagem como meio de transformação e crítica social, lembremos da carnavalização como veículo de subversão de paradigmas, através dos usos da linguagem, o caminho mais viável para inverter ou romper com “todas as relações hierárquicas, privilégios,

¹⁸¹ Viable rhetorical forms of resistance [...] sass and backtalk is relevant in the identification of the Black woman's voice in the Black literary tradition.

¹⁸² Early Black women writers subvert the familiar stereotypical representations of Black women in various subtle and creative ways.

¹⁸³ Vide sítio eletrônico: <<https://www.geledes.org.br/bell-hooks-linguagem-ensinar-novas-paisagensnovas-linguagens/>>. Acesso em 13/jan./2019.

regras e tabus” (p. 08). Somado a isso, Bakhtin (1983) define a heteroglossia como “a condição base que governa a operação de significação de qualquer sentença”¹⁸⁴ (p. 263). Aliado a essa definição, o autor entende que a heteroglossia é uma estratificação e aleatoriedade da linguagem regida pela interação de múltiplas vozes individuais ou sociais. Ao desenvolver essa definição para o nível dos gêneros discursivos, Bakhtin (1983) constata que a heteroglossia é recorrente nos “gêneros menores”, tais como: canções de rua, dizeres populares, feiras, assim como outros gêneros discursivos que não se enquadram na definição eurocêntrica do sistema literário. O que questionamos é: não seria a heteroglossia também uma subversão da linguagem para expressar a diversidade cultural e linguística de diferentes povos? Acreditamos que essa cisão entre os gêneros discursivos contribui para um empobrecimento das riquíssimas possibilidades que a heteroglossia oferece para a Literatura e outras manifestações culturais.

Com relação à Harriet Jacobs [Linda Brent] e sua autobiografia, o estudioso Johnnie Stover (2003) reconhece que várias formas de expressão de afro-americanos/as demonstram os critérios de heteroglossia de Bakhtin e que formam um conjunto substancial de vozes que compõem o acervo do que o autor chama de “mother tongue” afro-americana. Stover (2003) também defende que alguns gêneros discursivos afro-americanos, como “contos negros, *signifyin*”¹⁸⁵ (jogo de palavras), *playing the dozens*¹⁸⁶¹⁸⁷ (p. 153) invocam uma grande variedade de usos subversivos da linguagem, tais como: “*language-sass*, ofensas”¹⁸⁸, insolência,

¹⁸⁴ The base condition governing the operation of meaning in any utterance.

¹⁸⁵ É um jogo de palavras de base cultural afro-americana que produz significados indiretos (ambíguos) que transitam entre os sentidos denotativos e conotativos do termo em jogo (GATES JR., 1988).

¹⁸⁶ *Playing the dozens* is an African-American custom in which two competitors – usually males – go head to head in a competition of comedic trash talk. They take turns "cracking on". or insulting one another, their adversary's mother or other family member until one of them has no comeback. In the U.S., the practice can be traced back to chattel slavery, when violence among slaves was a property crime with potentially draconian consequences (In: <<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=dozens>>).

¹⁸⁷ Black folktales, signifyin, playing the dozens.

¹⁸⁸ Sugerimos a leitura do livro para compreensão desses gêneros discursivos que têm sua origem no período da escravidão e que sobreviveram na oralidade e preenchem os espaços urbanos, especialmente de periferia, nos EUA – PRENDERGAST, Maria Teresa Micaela. **Reiling, Reviling, and Invective in English Literary Culture: 1588-1617 the anti-poetics of theater and print.** Burlington/VT: Ashgate Publishing Co., 2012.

backtalking (revidar)¹⁸⁹ (p. 153). Acrescente-se a isso, o termo “mother-tongue” compreendido por Stover (2003) era relacionado a “ações comunicativas em geral, verbal e linguística, bem como não verbal e não linguística¹⁹⁰” (p. 153).

Voltando a hooks (2008), vale ressaltar o caráter *trickster* como uma espécie de alquimista da linguagem na seguinte afirmação da mesma “Nós tomamos a língua do opressor e a viramos contra ela mesma. Nós fazemos das nossas palavras uma fala contra hegemônica, **liberando a nós mesmos na linguagem**” (grifo nosso)¹⁹¹. Em relação ao trecho grifado, observamos que o ato de fala liberta a partir do momento que atribui significados a algo que habitava no campo do simbólico, lugar distante de se alcançar porque muitas vezes falta, para ele, uma linguagem sistematizada. Portanto, o falar produz efeitos inumeráveis para a constituição e o empoderamento de um sujeito. Quanto ao ato de falar de mulheres negras e sua assertividade, Alice Walker (1983) atribui o termo “womanist” também como uma atitude *sass*, uma vez que atribui à mulher negra a autorresponsabilidade de suas ações como uma mulher adulta (“womanish”) em oposição ao termo “girlish” (garota/menina), utilizado por brancos racistas durante séculos nos EUA para humilhar uma mulher negra e segregá-la de uma sociedade majoritariamente branca e masculina.

Mitzi Smith (2018), atribuindo um significado de “Politics of sass”, como estudiosa da Bíblia que é, tece uma leitura através do que ela chama de “womanist hermeneutical lens of sass” (*Womanist* lentes hermenêuticas de *sass*), no sentido de estabelecer uma leitura bíblica do ponto de vista de uma mulher negra que exerce o *Womanist sass*¹⁹². Para Smith, “*Womanist sass*” é uma linguagem legítima e contextual de resistência. É a “mother tongue” [forma de produzir significações, através do uso da(s) linguagem(ns)], subversiva e desafiadora de uma mulher

¹⁸⁹ Language-sass, invective, impudence, backtalking.

¹⁹⁰ Communicative actions in general, verbal and linguistic as well as nonverbal and nonlinguistic.

¹⁹¹ Vide site eletrônico: <<https://www.geledes.org.br/bell-hooks-linguagem-ensinar-novas-paisagensnovas-linguagens/>>. Acesso em 13/jan./2019.

¹⁹² Decidimos manter este termo no inglês pela sua carga semântica. No português, teríamos algo como: uma mulher ciente de seus direitos que utiliza uma linguagem provocativa, desafiadora.

madura”¹⁹³ (p. 29). Portanto, o ato de falar é atitudinal, linguístico ou não linguístico e, por isso, constitutivo de um posicionamento político: a “Politics of sass”.

Optamos por manter o termo “mother tongue” no inglês devido à importância que o termo encerra, difícil de transpor a outro idioma. Sobre “mother tongue”, encontramos em Henry David Thoreau, na sua obra de cunho autobiográfico *Walden, or Life in the Woods* (1995), uma significação sobre o termo que eleva o discurso escrito (considerado por ele, masculino) sobre o discurso falado (para ele, feminino). Vejamos:

Há um grande espaço entre a língua falada e a língua escrita, a língua ouvida e a língua lida. A primeira é geralmente transitória, um som, uma língua, meramente um dialeto, quase embrutecido, e nós a aprendemos inconscientemente, como os brutos, com nossas mães. A outra é a maturidade e a experiência daquela; como se aquela fosse nossa **mother tongue** (língua-mãe)¹⁹⁴ (THOREAU, 1995, p. 108-9).

Apesar de notarmos um movimento de supremacia masculina nesse trecho, e parcialmente o rejeitarmos devido a essa constatação, entendemos que o texto data de 1854, quando o Determinismo Biológico¹⁹⁵ estava crescente entre filósofos e cientistas na Europa e nos países em processos de des-/decolonialidade nas Américas. O Determinismo Biológico estabelece a cisão entre os povos ou grupos pela determinação de superioridade e inferioridade. Desta feita, e em uma sociedade falocêntrica, a supremacia do homem sobre a mulher e a associação da modalidade da língua escrita sobre a falada, além da superioridade do “civilizado” em detrimento do “bruto”, são argumentos frágeis e simples de serem refutados com os fundamentos das teorias culturalistas e sociais bastante desenvolvidos a partir dos anos 1970. Portanto, o que gostaríamos de ressaltar é o fato de que a língua

¹⁹³ Womanist sass is a legitimate contextual language of resistance. It is a mother tongue, a subversive, defiant, grown woman’s speech.

¹⁹⁴ There is a memorable interval between the spoken and the written language, the language heard and the language read. The one is commonly transitory, a sound, a tongue, a dialect merely, almost brutish, and we learn it unconsciously, like the brutes, of our mothers. The other is the maturity and experience of that; if that is our **mother tongue**.

¹⁹⁵ Conceito defende que características físicas ou psicológicas dos seres humanos determinam comportamentos e indivíduos (não sujeitos) definidos como superiores ou inferiores, causando a discriminação de diferentes povos por raças, etnias, nacionalidades, sexo, idade e gênero. Este conceito foi desenvolvido por muitos cientistas deterministas, a partir do conceito de seleção natural, defendido por Darwin, a partir da segunda metade do século XIX.

ouvida/falada é a primeira forma de expressão em linguagem verbal a que nós seres humanos temos contato, pois seria a nossa “mother tongue”.

Estudiosas e escritoras como Joanne Braxton, Carole Boyce Davies e Marlene Nourbese Philip usam o termo “mother-togue” como representativo da aproximação de uma mulher com o ato de fala, principalmente para as afro-americanas. Logo, percebemos um processo de ressignificação do termo que, antes, era circunscrito ao âmbito do biológico. Essa nova concepção do termo aproxima o ato de fala ao simbólico e, assim, ao representacional, uma vez que admite a aproximação com a ancestralidade, a matrilinearidade, a frondosa língua que vem da mãe. Tais fatos ressoam as prerrogativas de Alice Walker (1984) sobre o ato de falar na escrita, visto que a oralidade assume posição de muito destaque para as afro-americanas. Isto porque é imbuída de valor tradicional da ancestralidade, conferindo à palavra o poder advindo das estórias contadas pela mãe e que retumbam na memória de um povo. Esse fato imprime a legitimidade de fala e a autoridade no que é dito.

Desta feita, compreendendo a *womanist sass* como um sujeito político, trazemos uma descrição da “Politics of sass”:

O compromisso de uma *Womanist* se manifesta em sua busca audaciosa, gritante, vociferante por justiça e liberdade de doença e de opressão. O silêncio diante da injustiça e da opressão pode ser complacente com aquelas forças e sistemas que diminuem a vida e o todo enquanto dão a ilusão de sobrevivência. Uma *Womanist* entende que sua sobrevivência e liberdade estão interconectadas com o bem estar da comunidade. As mulheres provocativas que contra atacam a injustiça e opressão sistêmicas conhecem essas verdades¹⁹⁶ (SMITH, 2018, p. 29).

Nesse trecho, percebemos a capacidade inerente dessas *Womanists* em enfrentar o sistema com a força da língua, com o foco na comunidade. Em várias personagens de romances escritos por afro-americanas, encontramos esta atitude ora visceral, ora planejada em personagens mulheres, sempre com o intuito de busca pela liberdade e justiça sociais.

Como exemplo, citamos uma passagem de *The Color Purple*, de Alice Walker (1984). Cellie é uma negra que vive sob a mão de ferro do marido; Sophia, também

¹⁹⁶ A Womanist's commitment is manifest in her audacious, vocal, and vociferous pursuit of justice and freedom from disease and oppression. Silence in the face of injustice and oppression can be complicit in those very forces and systems that diminish life and wholeness while giving the illusion of survival. A womanist understands her survival and freedom to be interconnected with the well-being of the community. Sassy women who talk back to systemic injustice and oppression know these truths.

negra, é a esposa do filho do marido de Cellie. Ambas vivem no sul rural e segregacionista dos EUA. Cellie aguenta por anos as violências simbólicas e físicas do pai e do marido, enquanto que Sophia, mais jovem, enfrenta o marido e sogro a ferro e fogo. Em uma conversa com Cellie, Sophia a questiona por que ela não luta para se proteger e sair daquelas condições de sofrimento. Cellie responde: “– Dá trabalho demais lutar”¹⁹⁷ (WALKER, 1982, p. 45).

De início, pode-se inferir que Cellie assume um lugar de vitimização e inércia diante de sua condição. Porém, há fatos que colocam Cellie no lugar performático da “sassy woman”, como na cena em que cospe na limonada que irá servir para o marido e o amigo. Ou quando, mesmo adolescente, protege a irmã dos estupros do pai e a encoraja a estudar. Mais tarde na narrativa, sua irmã retorna e a ensina a ler, instrumento maior de sua *sassiness*, a partir do qual acontece a transgressão, pois Cellie reage e enfrenta o marido, através da *sass language*, uma vez que seu empoderamento vem agora pela palavra. A quebra se dá nos papéis sexuais e de gênero, pois Cellie passa a ser arrimo de família vendendo suas costuras, enquanto seu marido esmorece na velhice e na falta de dinheiro.

Para Smith (2018), a “Politics of sass” constitui um enfrentamento diante da violência da invisibilidade de sujeitos e corpos em condições de subalternidade.

Contra argumentar e/ou sass tem sido e continua sendo em algumas situações o único meio de agência, de ser ouvida e de combater a uma outra invisibilidade imposta; é uma linguagem de resistência que crianças, mulheres, pessoas de cor, e mulheres negras em especial, falam e incorporam dentro e fora de comunidades negras e de instituições ¹⁹⁸ (p. 30).

Nesta afirmação, percebemos que essa linguagem é quase uma pedagogia de como sobreviver em uma sociedade segregacionista e injusta que delimita os espaços de locução e de mobilidade social da pessoa negra. A autora afirma que essa “politics of sass” talvez seja a única forma de agenciamento desses sujeitos no *locus* hegemônico. Portanto, mais do que uma forma de expressão em textos clássicos escritos por afro-americanas, a *sass language* firma um *ethos* social e político, através das manifestações de fala e performatividade.

¹⁹⁷ It's too much work to fight.

¹⁹⁸ Talk back and/or sass has been and remains in some situations the only means of agency, of being heard and of combating an other imposed invisibility; it is resistance language that children, women, people of color, and black women in particular, speak and embody, inside and outside black communities and institutions.

Diante de toda essa discussão em torno da *sass language* e dos sujeitos que fazem uso dessa linguagem, informamos que as personagens elencadas para a análise do romance *Sula*, de Toni Morrison (1982) compõem o caráter *trickster* por se utilizarem, ora discursiva, ora performaticamente, dessa “Politics of sass” para subverter e/ou transgredir a malha social, constituída pelas relações de poder.

Mulheres negras *Tricksters*, por incorporarem o *ethos* da “Politics of sass” e do “Womanism” são *tricksters* pelos motivos não apenas de sobrevivência, mas pela audácia de estabelecer um espaço, cujas epistemologias e moralidades nascem de uma outra concepção de mundo, a contra hegemônica. Essa ordem prima pela resistência da comunidade e seus valores culturais, mesmo partindo de posições descentralizadas, periféricas. Um espaço que habita o imaginário, mas que representa a luta diária de mulheres afro-americanas em superar os próprios limites e condições impostas. São *tricksters* porque ousam chacoalhar a ordem do patriarcado branco e feroz... e conseguem.

4.2. *Sula*, de Toni Morrison: Womanist Sass Tricksters

Iniciamos esta discussão com a voz de Morrison: "Em toda a história das mulheres negras, nós temos sido tanto o navio quanto o porto [...] podemos fazer uma coisa por vez ou quatro coisas ao mesmo tempo se tivermos que fazê-lo"¹⁹⁹ (MCKAY/MORRISON, 1983, p. 413). Estas palavras potentes, característica habitual da identidade narrativa de Morrison, demonstram a força com que esta escritora, professora, ativista, editora e dramaturga age em variadas formas de linguagem. Por algumas obras específicas ou pelo conjunto de sua obra tem sido vencedora de inúmeros prêmios, tais como: *National Book Critics Circle Award* (1977), com seu livro *Song of Solomon*; *Pulitzer Prize in Fiction* (1988), com *Beloved*; *Nobel Prize in Literature* (1993), *Beloved*; *National Humanities Medal* (2000); *Coretta Scott King Award* (2005); *Presidential Medal of Freedom* (2012); *Ivan Sandrof Lifetime Achievement Award* (2014).

Nascida em 18 de fevereiro de 1931, em Lorain-Ohio/EUA, Chloe Ardelia Wofford (nome de registro) é a segunda de quatro filhos, de George e Ramah Wofford. Aos doze anos de idade, converteu-se ao catolicismo e recebeu o nome de

¹⁹⁹ In all of the history of black women, we have been both the ship and the harbor... We can do things one at a time, or four things at a time if we have to.

batismo Chloe Anthony Wofford; o nome Anthony é a origem de sua alcunha “Toni”, a partir de seus anos na graduação. Em 1949, ingressou na Howard University e se formou em Inglês em 1953. Após dois anos, concluiu o mestrado em Literatura Inglesa pela Cornell University. Em 1957 ela voltou para a Howard University e lecionou nessa instituição. Em 1959, ela se casou com o estudante de arquitetura de Washington, Harold Morrison, com quem teve dois filhos – Harold Ford e Slade; em 1964 eles se divorciaram e Toni Morrison, como passou a ser chamada, muda-se para Syracuse/NY e sustentava sua família como editora de livros (FURMAN, 2014; MORRISON; DREIFUS, 1994)²⁰⁰.

Ao encontrar Morrison na cantina da Princeton University para uma entrevista, Claudia Dreifus não deixa de notar os olhares que se dirigiam para a sua entrevistada. Seguem as impressões da entrevistadora em relação à pessoa e à escrita de Morrison:

Como uma companheira de almoço, ela tem um grande humor – uma mulher de piadas subversivas, fofocas e surpreendentes pitadas de revelações sobre si (a ganhadora do Prêmio Nobel cedeu à TV e a novelas). As histórias que Morrison gosta de contar têm essa qualidade ousada/surpreendente nelas. Assim como o companheiro vencedor do Nobel Gabriel García Marquez, ela pode recontar o conto mais atroz e imprimir horror a uma charmosa fachada. **Suspeita-se que Morrison há muito tempo descobriu como combater as crueldades da raça com seu gênio**²⁰¹ (DREIFUS, 1994, grifo nosso).

Notamos nas considerações de Dreifus, além de uma grande admiração, um relato interessante no que diz respeito à perspicácia de Morrison e o reflexo dessa característica em sua escrita. No trecho grifado, consideramos uma excelente descrição da poética de Morrison. É exatamente esse combate de Morrison, feito com maestria, contra as injustiças raciais, e acrescentaríamos de gênero e classe, que é o foco de nossas análises no romance *Sula* (MORRISON, 1982). O Quadro 2 apresenta um apanhado de sua obra.

²⁰⁰ Vide: DREIFUS, Claudia. "CHLOE WOFFORD Talks about TONI MORRISON". In: **The New York Times**, September, 11 1994. Disponível em: < <https://www.nytimes.com/1994/09/11/magazine/chloe-wofford-talks-about-toni-morrison.html>>. Acesso em 12/fev./2019.

²⁰¹ As a luncheon companion, she is great fun – a woman of subversive jokes, gossip and surprising bits of self-revelation (the laureate unwinds to Court TV and soap operas). The stories Morrison likes to tell have this deadpan/astonished quality to them. Like fellow Nobel winner Gabriel Garcia Marquez, she can recount the most atrocious tale and give horror a charming veneer. **One suspects that Morrison long ago figured out how to battle the cruelties of race with her wit.**

QUADRO 02: Obras de Toni Morrison

OBRA	GÊNERO	ANO
<i>The Bluest Eye</i>	Romance	1970
<i>Sula</i>	Romance	1973
<i>Song of Solomon</i>	Romance	1977
<i>Tar Baby</i>	Romance	1981
<i>Beloved</i>	Romance	1987
<i>Jazz</i>	Romance	1992
<i>Paradise</i>	Romance	1999
<i>Love</i>	Romance	2003
<i>A Mercy</i>	Romance	2008
<i>Home</i>	Romance	2012
<i>God Help the Child</i>	Romance	2015
<i>The Big Box</i>	Literatura Infantil (com Slade Morrison)	2002
<i>The Book of Mean People</i>	Literatura Infantil (com Slade Morrison)	2002
<i>Recitatif</i>	Coletânea de Contos	1983
<i>Dreaming Emmett</i>	Peça	1986
<i>Margaret Garner</i>	Libretto	2005
<i>The Black Book</i>	Não ficção	1974
<i>Playing in the Dark</i>	Não ficção	1992
<i>Birth of a Nationhood</i>	Não ficção	1997
<i>Remember: The Journey to School Integration</i>	Não ficção	2004

Fonte: Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Toni-Morrison>>. Acesso em 16/fev./2019.

É por esse caráter de afrontar as intrincadas camadas das estruturas de relações de poder que envolvem raça, gênero e classe que os romances de Morrison chamaram a nossa atenção. Assim, ocorreu a hipótese da categoria *trickster* em algumas narrativas da laureada do Nobel. Sobretudo nas personagens e suas atitudes que se encaixam na “Politics of sass”. Desta feita, intencionamos analisar o caráter subversivo e/ou transgressor da personagem *trickster* Sula, em especial, a sua relação com outras personagens femininas Eva Peace (paralelismo) e Nel Wright (complementaridade). Sobre *tricksters* nas narrativas de Morrison, Jeanne Smith (1997) relata que

Toni Morrison centra seu romance de 1981, *Tar Baby*, talvez o mais conhecido conto *trickster* afro-americano, e fala pela progressiva relevância de *trickster* no mundo contemporâneo e pelo valor que Morrison encontra nas estratégias *tricksters*. No entanto, a *trickster* opera muito mais profundamente na obra de Morrison do que seu recontar contemporâneo de um conto popular *trickster* pudesse sugerir. O interesse de Morrison na *trickster* nasce do seu interesse maior nas dinâmicas e na história das comunidades afro-americanas. A *trickster*, cuja fluidez e quebra de regra define e mantém a cultura, incorpora um paradoxo central na obra de Morrison: que é equilibrar a

vontade de manter e fomentar a tradição cultural e igualmente poderosa vontade de se rebelar contra suas restrições. Em seus romances, a *trickster* – como personagem e como uma parte da estrutura do romance – ajuda a preservar, definir e defender a comunidade enquanto constantemente viola seus limites²⁰² (p. 111-2).

Sendo assim, a importância das estratégias *trickster* que Morrison imprime em algumas de suas narrativas fortalece as percepções sobre a realidade das comunidades negras, que vivem em guetos, nas periferias, tanto na esfera rural como urbana, o lugar da margem é conferido a essa população que é cruelmente marcada pelas cicatrizes das opressões históricas, em novas configurações, mas que delimitam o mesmo *locus* da injustiça social.

Mais adiante, Smith (1997) informa que “a iconoclastia de Sula, seu completo desprezo pelos valores sociais, sugere suas afinidades com a *trickster*”²⁰³ (p. 115). E continuamos afirmando que a proposta de Sula Peace é a inversão de um sistema, através da sua postura e atitudes. Uma mulher negra que no início do século XX sai de sua comunidade para estudar e volta com uma altivez atípica para uma mulher negra e pobre daquela época e para aquela comunidade. Reforçamos a questão da comunidade, ainda concordando com Smith (1997) sobre o senso de pertencimento. Porém, o sentido de comunidade para Sula é o de transformação, mesmo que atuando como a representação das feridas que grassam Bottom, o avesso do mundo.

Recorrendo a algumas configurações da figura *trickster* discutidas no capítulo 1, há aquela que preconiza o caráter não maniqueísta: *tricksters* não são bons nem maus de acordo com alguma moral pré-estabelecida. Eles agem conforme a necessidade e os requisitos para que a transformação seja alcançada ou revertendo a ordem das coisas ou rompendo com essa ordem para a criação de outra. Apesar

²⁰² Toni Morrison centers her 1981 novel *Tar Baby* on perhaps the best-known African American trickster tale speaks for the trickster's ongoing relevance in a contemporary world and for the value Morrison finds in trickster strategies. However, the trickster operates much more pervasively in Morrison's work than her contemporary retelling of one popular trickster tale might suggest. Morrison's interest in the trickster stems from her larger interest in the dynamics and the history of African American communities. The trickster, whose fluidity and rule breaking define and maintain culture, embodies a central paradox in Morrison's work: that of balancing the urge to maintain and foster cultural tradition and the equally powerful urge to rebel against its strictures. In her novels, the trickster – as character and as a part of novel form – helps to preserve, define, and defend community while constantly violating its confines.

²⁰³ Sula's iconoclasm, her complete disregard for societal values, suggests her affinities to the trickster.

de aparentarem caóticos, a figura *trickster* age de forma bem coesa, embora a coerência canônica não seja seguida. Em outras palavras, embora operem de forma incompreensível para a comunidade, a *trickster* atinge sua meta posto que funciona em uma lógica própria: a do *nonsense*. Ironicamente, essa perplexidade é o que garante a significação das ações de uma *trickster*, conforme Smith (1997) admite: “a *trickster* opera linguisticamente para romper, desestabilizar e criar significados”²⁰⁴ (p. 143).

A estudiosa Elizabeth Beaulieu (2003) argumenta que há usos de mitos e de espiritualidade em fusão com o ocidente e com o oeste africano nas obras de Morrison. Não é à toa que encontramos a figura *trickster* no emaranhado desses substratos culturais, isto porque essas figuras transitam pelo mítico e pelo imaginário e sua capacidade de produção de significações é considerável, ou seja, *tricksters* emergem da cultura. Para Beaulieu (2003):

O uso de **conjuros**²⁰⁵ por Morrison é multifacetado e complexo, com suas influências variando do mito do Ocidente à espiritualidade do oeste africano. Seu corpo literário demonstra **um conhecimento diverso de tradições culturais** sintetizados para criar uma importante e, finalmente, única contribuição para o cânone americano²⁰⁶ (p. 91, grifos nossos).

Enfatizamos os trechos destacados devido à importância significativa de elementos culturais para a constituição, mais ainda, para a existência de *tricksters*: Morrison constrói em sua poética um acervo cultural afro-americano, através dos usos da linguagem, em uma cosmovisão de matriz africana no combate aos infortúnios vividos pela população negra nos EUA. A autora utiliza o discurso como instrumento poderoso de *backtalking*, caminhando entre o compreensível e o incompreensível pela cultura branca canônica. E é exatamente pela falta de

²⁰⁴ The trickster operates linguistically to disrupt, unsettle, and create meaning.

²⁰⁵ “Cause (a spirit or ghost) to appear by means of a magic ritual” (In: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/conjure>>). Segundo Saber (2018), “conjures” são palavras mágicas utilizadas em rituais *voodoo* praticados no oeste africano que chega às ilhas caribenhas e, depois, nos EUA a partir do século XVII (SABER, Yomna. **The Conjure Woman’s Poetics of Poisoning in Gloria Naylor’s Mama Day** (article). In: <<https://tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/0015587X.2018.1486059?scroll=top&needAccess=true>>).

²⁰⁶ Morrison’s use of **conjure** is multilayered and complex, with her influences ranging from Western myth to West African spirituality. Her body of literature demonstrates **a diverse knowledge of cultural traditions** synthesized to create an important and ultimately unique contribution to the American canon.

conhecimento que o combate se estabelece, através de figuras não apenas míticas, mas (trans)culturais: *tricksters*.

Como ilustração, Beaulieu (2003) indica uma breve análise de duas personagens do clã Peace, em *Sula* (MORRISON, 1982): Eva e Sula. Vejamos as considerações da pesquisadora: 1- “Eva é uma deusa da carne, apoiada na existência física – nutrindo, comendo, defecando, morrendo e exige uma sobrevivência terrena. Seu corpo que subsiste tanto é sua distinção quanto seu último recurso”²⁰⁷ (p. 100). 2- “uma figura *trickster* em seu próprio benefício, Sula Peace é nomeada pela falha de espírito ou uma alteração das condições adequadas, de acordo com a língua africana Babangi. Suposições desafiadoras sobre como mulheres negras devem se comportar”²⁰⁸ (p. 232).

Lucila Nogueira em suas aulas de literatura na UFPE entre 2000-2003 afirmava: “conheça um bom autor pela forma como ele nomeia”. Morrison constrói seus personagens a partir de seus nomes. Ao personificar uma ideia, as personagens vão se corporificando e tomando lugar de sujeito (percebemos isso em várias personagens de romances de Morrison, porém citamos algumas: Sula Peace, Eva Peace, Sethe e Pecola Breedlove). Em todas essas personagens (*Sula*, 1973; *Beloved*, 1987; *The Bluest Eye*, 1970, respectivamente) notamos traços de personalidade extremamente ligados aos seus nomes.

Quanto ao nome “Eva” há a irrefutável referência à mulher bíblica, a costela de Adão, a mãe da humanidade; “Peace”, a menção à paz, direito que só encontra no fim da vida, embora seu corpo permaneça. Porém, Eva Peace não se subjugava a ninguém e corta a própria perna para manter sua prole. Ela não é a falta que precisa de complementaridade, ela é a abundância da carne que tem para repartir.

Quanto à Sula Peace, aquela nomeada pela “praga” (de acordo com um mito africano), seu nome é africano, na língua Babangi, da região subsaariana do continente negro. De acordo com Lewis (1987), o nome Sula:

Na língua Babangi significa qualquer um ou uma combinação do que segue: (1) ter medo; (2) fugir; (3) cutucar; (4) alterar de uma condição adequada a uma pior; (5) ser arruinado; (6) falhar em espírito; (7)

²⁰⁷ Eva is a goddess of the flesh, grounded in physical existence – nurturing, eating, defecating, dying, and demands earthly survival. Her enduring body is both her distinction and her ultimate resource.

²⁰⁸ a trickster figure in her own right, Sula Peace is named after a failure in spirit or an alteration of proper conditions according to the African Babangi language. Defying assumptions about how Black women ought to behave.

superar; (8) estar paralisado, com medo ou (9) estar atônito. Na língua Kongo, Sula significa selo elétrico²⁰⁹ (p. 91).

As definições sobre o nome da protagonista do romance em questão dizem muito, sem textualizar, sobre o caráter de Sula. O uso do conhecimento da cultura tradicional africana, em elementos sutis narrativos, quase imperceptíveis, oferece à narrativa uma pequena amostra da constituição do *trickster*: está presente embora ninguém ou poucos a vejam. É a esse discurso poderoso que nos referimos quando tratamos do discurso narrativo encontrado em *Sula* (MORRISON, 1982).

Notamos, ainda, que as concepções atreladas ao nome Sula são contraditórias entre si e multifacetadas, características estas fundamentais para a composição de uma figura *trickster*. Recapitulando o conceito de transculturação, por Westphalen (2004), este apresenta “um espaço de interação onde tendências contraditórias se complementam” (p. 224). Outro fato importante de nota é a capacidade de ambivalência das *tricksters* (HYDE, 1998). Portanto, Sula encerra em si o “mal” cristão que, ironicamente, tira a paz da comunidade em todas as suas configurações: família, casamento, submissão da mulher, valor da vida, papéis sociais, entre outras coisas. Acrescentamos a isso, o fato de Sula ser neta de uma mulher cujo nome (Eva) faz menção à mulher submissa cristã. Porém, Eva Peace não faz jus à carga semântica e simbólica que seu nome lhe confere.

Para Harris (1991), a comparação entre *Sula* e *The Conjure Woman* (Charles Chesnutt, 1899) é inevitável ao começar pela menção a contos que Chesnutt deve ter escutado em North Carolina e por ele ter “expandido detalhes para modelar enunciados políticos como aparentes histórias inócuas”²¹⁰ (p. 53). Acreditamos que Morrison ultrapassa a ideia de Harris de que seu romance é revestido por uma “aura *folk*”, como espaço literário para descrever uma cultura.

O crítico continua sua análise e afirma que a estrutura do romance *Sula* lembra ora contos de fadas europeus, ora piadas de comunidades afro-americanas, ora uma balada em que se lê o romance como partituras do jazz com seus improvisos (HARRIS, 1991). Acreditamos que o romance em discussão utiliza seus

²⁰⁹ In the Babangi language it means any one of or a combination of the following: (1) to be afraid; (2) to run away; (3) to poke; (4) to alter from a proper condition to a worse one; (5) to be blighted; (6) to fail in spirit; (7) to be overcome; (8) to be paralyzed with fear, or (9) to be stunned. In the Kongo language, Sula means electric seal.

²¹⁰ Expanded details to shape political statements disguised as seemingly innocuous stories.

elementos culturais como linguagem que reveste a tessitura da narrativa. Em nosso ponto de vista, esses mesmos substratos culturais servem de aspectos constitutivos da operação de *tricksters* para subverter e/ou transgredir uma ordem que, de tão estável, é caótica para a liberdade da comunidade.

A comunidade Bottom é descrita pelo narrador como uma parte de Medallion City, o canto da cidade, a margem. Transformado em um campo de golfe, lugar demarcadamente burguês, a antiga comunidade de negros se situava em uma colina, por isso logo “abaixo do céu”²¹¹ (MORRISON, 1982, p. 06). A ocupação desse espaço por afro-americanos/as é descrita pejorativamente por pessoas brancas como “a joke” (uma piada). Notamos esse tom jocoso na voz do narrador em, com foco os grifos: “Uma piada. **Uma piada de preto**. Foi assim que começou. **Não a cidade, claro, mas aquela parte** da cidade onde os Negros vivem, a parte que eles chamaram de Fundo apesar do fato de que estivesse no alto da colina”²¹² (p. 04). O termo “a nigger joke” (piada de preto), na cultura afro-americana é de cunho significativamente ofensivo. “Nigger” é provavelmente o traço fonético de um habitante do sul ao pronunciar a palavra “negro”. O sul dos EUA é a região mais racista por ter sediado em maior quantidade a escravidão negra e as questões de terra no país. Em outras palavras, “nigger” é tido como marca indelével do racismo nos Estados Unidos da América²¹³.

Percebemos, ainda, uma determinação do lugar como uma metonímia da cidade, logo, um descontínuo de território, expresso pela ironia em “não a cidade, claro, mas aquela parte”. Como descentralização do território da cidade, essas pessoas negras eram a camada indesejável que idealmente deveria ser mantida distante. Por outro lado, considerando as cosmovisões africanas, o verdadeiro lugar da voz narrativa, a comunidade chama-se Bottom por estar abaixo do céu. Sim, a comunidade nasceu de uma piada, um gênero discursivo imbuído de crítica social e subversão. A piada é compreendida como inversão da estória oficial: assim como o

²¹¹ The bottom of heaven.

²¹² A joke. **A nigger joke**. That was the way it got started. **Not the town, of course, but that part** of town where the Negroes lived, the part they called the Bottom in spite of the fact that it was up in the hills.

²¹³ No matter what its origins, by the early 1800s, it was firmly established as a derogative name. In the 21st century, it remains a principal term of White racism, regardless of who is using it (In: <https://aaregistry.org/story/nigger-the-word-a-brief-history/>).

nome do lugar. No entanto, a relação de poder (raça) fica muito explícita e essa subversão não traz mudanças efetivas para a comunidade. Resta contar a estória com uma imersão até o “bottom” desse lugar.

Dois capítulos após o início da narrativa (1919 e 1920), Sula Peace aparece, embora seja mencionada no final do capítulo 1920 através do narrador e em contracena com Nel Wright. Antes da presença de Sula, sua avó Eva Peace é apresentada como uma mulher cuja existência se localiza no entre lugar: possui apenas uma perna, habita em uma extensão da casa, apesar do número exagerado de ambientes que ela tem, é carne presente e alma antiga que vaga na memória de seus filhos. A primeira, mas a que sobrevive a todos, em matéria. A força da autoridade ancestral que se manifesta em linguagens: através de *black folk tales*, estórias antigas de Bottom e sonhos.

Como *Womanist sass*, entendemos que Eva funciona como uma *trickster* paralela à Sula; justificamo-nos mostrando exemplos. Eva não tinha uma perna e andava de muleta; quando seus filhos perguntavam sobre o que havia ocorrido, ela sempre tinha uma estória (*black folk tales*), vejamos:

[...] ela começou uma estória amedrontadora sobre o fato – geralmente para entreter as crianças. Como a perna se levantou sozinha um dia e foi embora. Como ela tinha um milho no dedão do pé e ele só crescia e crescia até o pé dela todo fosse um milho e, então, ele tomasse a perna dela e não parava de crescer até ela colocar um pano vermelho no topo da perna, mas já tinha chegado no joelho²¹⁴ (MORRISON, 1982, p. 31).

Nas ruas, a arte do grafite tem um papel sociopolítico muito importante: despertar consciências. Nesse contexto, vimos a seguinte frase em uma rua do Recife Antigo, em Recife-PE: “ninguém te avisou que as mulheres cujos pés foram impedidos de correr dariam à luz filhas com asas” (Mari Monteiro, 2018). Essas palavras expressam muito do que Eva Peace representa nessa narrativa: apenas com uma perna, e sem vergonha de escondê-la, a matriarca criou e alimentou três filhos Hannah, Eva (Pearl) e Ralph (Plum) depois da partida do marido BoyBoy – duplamente macho (mas também, duplamente infantil), o que aborta e o que

²¹⁴ [...] she began some fearful story about it – generally to entertain children. How the leg got up by itself one day and walked on off. How she had a corn on her toe and it just grew and grew until her whole foot was a corn and then it traveled on up her leg and wouldn't stop growing until she put a red rag on the top but by that time it was already at her knee.

abandona o lar. Com uma perna só, Eva Peace é a força motriz de toda a família. Além disso, do seu rebento (Hannah Peace), nasceu Sula.

Esses *black folk tales* contados por ela não carregam a voz direta de Eva – todas as alusões à Eva, como *storyteller*, estão em discurso indireto livre, imprimindo na personagem a função de portadora dos saberes ancestrais, da voz de outros que vieram antes dela. Essa capacidade de *griot* (o narrador tradicional africano) oferece a seus descendentes o sentimento de pertencimento e o lugar de memória. Nesse caso, Eva Peace representa não apenas a matriarca dos Peace, mas da humanidade inteira. Observemos a passagem em que Eva nomeia o terceiro filho que ela decidiu criar de Dewey e explica o motivo de nomear os três filhos igualmente:

Como alguém pode diferenciá-los? Hannah perguntou a ela. Para que você precisa diferenciá-los? Eles são todos deweys. Quando Hannah fez a pergunta, não soou muito inteligente porque cada dewey era marcadamente diferente um do outro. Dewey um era um menino bem negro com uma cabeça bonita e os olhos bem dourados como uma icterícia crônica. Dewey dois era de pele clara com sardas por todos os lados e uma cabeça com cabelo bem vermelho. Dewey três era metade mexicano com pele cor de chocolate e franjas escuras²¹⁵ (MORRISON, 1982, p. 38).

A questão de raça nessa passagem do romance está explícita e percebemos relações raciais em harmonia. Em primeiro lugar Eva, como o ventre do mundo e a representação do povo afro em território estadunidense, acolhe esses três meninos com equidade nas suas diferentes raças, expressas pela descrição de seus fenótipos: os nomes iguais atestam isso. Em segundo lugar, a pergunta de Eva, em *backtalk*, para sua filha primogênita desconstrói a retruca de Hannah (nome hebraico, alude à personagem bíblica, Ana, mãe de Maria) e a voz do narrador reforça o discurso de Eva ao textualizar que a pergunta de Hannah não foi inteligente (“bright”, no inglês, nesse contexto, também conota a clareza de ideias, discernimento e gênio).

Na cena em que Eva Peace queima o próprio filho por piedade e pelos contraditórios do amor maternal, pois Plum (Ralph), seu filho mais novo,

²¹⁵ How is anybody going to tell them apart? Hannah asked her. What do you need to tell them apart for? They's all deweys. When Hannah asked the question it didn't sound very bright, because each dewey was markedly different from the other two. Dewey one was a deeply black boy with a beautiful head and the golden eyes of chronic jaundice. Dewey two was light-skinned with freckles everywhere and a head of tight red hair. Dewey three was half Mexican with chocolate skin and black bangs.

experienciava desespero em vida, a narrativa funciona em *flashback* e Eva revive, em suas memórias, o desespero de sua maternidade e não suporta a dor do filho. A descrição lírica da percepção alterada de Plum sobre a própria realidade e a suspensão da racionalidade de Eva são fatores que serviram como estopim para a atitude da matriarca: “Eva saiu da cama e deixou a muleta debaixo dos braços. Ela enrolou um pedaço de jornal em um graveto grosso mais ou menos de seis polegadas de comprimento, acendeu-o e o jogou na cama onde o querosene ensopava Plum deitado em confortável deleite”²¹⁶ (p. 47).

Na nossa visão, percebemos uma atitude transgressora nessa cena, posto que há uma ruptura com os padrões de maternidade e de *amor philos* ocidental. O questionamento levantado aqui é o papel da mulher como mãe: aquele papel de autoflagelo e abnegação, portanto o de zelar pela vida dos filhos, não o de tirá-la. Ora, várias demonstrações de afeto e cuidado de Eva para com os seus filhos gerados e os que adotou são descritas na narrativa: alimentar e aquecer o filho, mesmo que com métodos não convencionais; cortar a própria perna para sustentar seus rebentos; sobreviver ao abandono do marido e o autoexílio na própria casa são algumas. Eva transcende à morte para estar com os filhos. Essa atitude transgressora simboliza a terra-mãe que acolhe, alimenta, sofre com as desigualdades e consequências delas e que se compadece com os seus. Foi a injustiça social que matou seu filho, que jogou o querosene em Plum, Eva Peace apenas acelerou o processo e guardou a memória de seu filho no seio.

Anteriormente afirmamos que Eva Peace caminha paralelamente à Sula. Isso porque suas trajetórias não se tocam no sentido dos métodos que cada personagem utiliza para confrontar a realidade: Eva é a autoridade calcada na ancestralidade e no enraizamento do lugar de pertencimento, embora habite no entre lugar, ela não se move do tradicional, ela opera no silêncio e no espaço privado; Sula é a força que afronta e subverte a ordem, através do conflito e da audácia, é a mobilidade personificada entre Bottom e Medallion, entre o bem e o mal, entre a pureza de uma amizade verdadeira e a traição. Portanto, este paralelismo entre a tradição e o ímpeto da transformação anda em harmonia nas cosmovisões de raiz africanas, mas nunca se encontram ou entram em conflito entre si.

²¹⁶ Eva stepped back from the bed and let the crutches rest under her arms. She rolled a bit of newspaper into a tight stick about six inches long, lit it and threw it onto the bed where the kerosene-soaked Plum lay in snug delight.

Sula Peace encontra Nel Wright e a conexão é imediata. Enquanto a primeira vive em um lar nada ordenado, porém livre; a segunda experiencia uma rotina regimentada, presa a dogmas e a instituições, como o casamento. Quando as duas personagens complementares se viram pela primeira vez, sentiram o conforto da cumplicidade no olhar. Defendemos o pressuposto de que Sula e Nel são complementares pelo fator personalidade: “elas encontraram alívio na personalidade uma da outra”²¹⁷ (p. 53). Somado a isso, o narrador comenta: “porque cada uma tinha descoberto muito antes que **elas não eram nem brancas nem homem** e que toda liberdade e triunfo era proibido para elas, elas decidiram criar algo diferente para ser”²¹⁸ (p. 52, grifo nosso). Ao tomarem consciência de suas condições e as implicações disso, elas resolveram ser algo que não podiam ser, por isso tiveram que se recriar. E nesse processo de descoberta do mundo, aos doze anos de idade, elas tiveram que aprender a ser fortes.

Enquanto Nel era mais forte fisicamente, Sula tinha uma arma mais poderosa para a defesa de ambas: *Womanism sass*. Ao ir para a escola, Nel foi assediada e agredida moralmente por quatro rapazes brancos e sua atitude foi desviar o caminho para se proteger: nota-se que ela mantém o sistema, adaptando-se a ele para evitar confronto, logo, mudança. Sula, por sua vez, ao saber do ocorrido decide ir junto com a amiga, porém pelo caminho habitual. Quando os garotos se aproximaram, Sula se reveste de *trickery*:

Sula colocou a mão no bolso do seu casaco e puxou a faca amolada de Eva [...] Segurando a faca na sua mão direita, ela empurrou a ardósia contra ela e pressionou o indicador esquerdo forte até seu limite [...] ela cortou apenas um pedaço do seu dedo [...] **Ela levantou seus olhos para eles. Sua voz estava calma. ‘Se eu posso fazer isso comigo mesma, o que vocês pensam que posso fazer com vocês?’**²¹⁹ (p. 54-5, grifo nosso).

Observamos que Sula, ao contrário de Nel, ao invés de evitar o conflito, precipita-o, planejando suas atitudes com astúcia, pois já estava prevenida com a faca. É digno de nota que além da *sass language*, a performatividade garante o significado da

²¹⁷ They found relief in each other’s personality.

²¹⁸ Because each had discovered years before that **they were neither white nor male**, and that all freedom and triumph was forbidden to them, they had set about creating something else to be.

²¹⁹ Sula reached into her coat pocket and pulled out Eva’s paring knife [...] Holding the knife in her right hand, she pulled the slate toward her and pressed her left forefinger down hard on its edge [...] she slashed off only the tip of her finger [...] **She raised her eyes to them, Her voice was quiet. If I can do that to myself, what you suppose I’ll do to you.**

afronta: caso ela tivesse agido bruscamente, movida pela emoção, seu intento não teria sido bem-sucedido. Ela não só demonstrou força, como agiu cautelosa e friamente ao enfrentar os garotos, que não tiveram tempo nem espaço para revidar. Sula havia decidido ser algo mais que uma mulher negra, sendo uma *Womanist sass*.

A *trickster* Sula, desde adolescente, demonstra possuir uma personalidade forte, assinalada na nascença com o nome, a cor, o gênero, a classe e uma marca no rosto: “Sula era bem escura com olhos grandes e calmos, em um dos quais fulgurava uma marca de nascença que se espalhava da metade da pálpebra até a sobrancelha, no formato de algo parecido com uma rosa com uma haste”²²⁰ (p. 52). A ênfase em suas marcas socioculturais e identitárias estava simbolizada pela marca no rosto, uma rosa com haste (provavelmente com seus espinhos). A localização dessa marca, nos olhos, conota a perspicácia e esperteza de Sula.

Os seus doze anos são marcados por um segredo, uma espécie de pacto consagrado pelo silêncio entre Sula e Nel: a morte de Chicken Little. Uma brincadeira ingênua de menina resultou em um acidente fatal. O que nos chama a atenção é que o foco das duas meninas não é no acontecimento, mas na suposta testemunha, Shadrack (o velho bêbado da cidade, a figura funciona como um bufão, não pela comédia, mas pela invisibilidade). Toda a atenção de Sula e Nel estava em se certificarem que não foram vistas. O afogamento de uma criança não comove duas meninas que experimentavam a selvageria da liberdade, até porque estavam perplexas. O silêncio é selado entre as duas e uma etapa foi firmada: a morte da inocência de ambas.

Vale salientar que o espaço delimitado pela comunidade de Bottom sedia acontecimentos que metaforizam as comunidades negras urbanas nos EUA, ou seja, os guetos. Na cena específica mencionada anteriormente, percebemos a perplexidade e a constatação de que a liberdade é constantemente vigiada e o destino para quem ultrapassa essa fronteira é a morte. Já no território de Medallion, observamos a banalização da morte de uma criança negra, pois essas vidas não importam para a branquitude que preconiza a “higienização social” (o genocídio da população negra) e a supremacia branca. O corpo de Chicken Little foi encontrado

²²⁰ Sula was a heavy brown with large quiet eyes, one of which featured a birthmark that spread from the middle of the lid toward the eyebrow, shaped something like a stemmed rose.

por um branco no outro lado do rio. Segundo o narrador: “[...] ‘essas pessoas alguma vez vão ser alguma coisa além de animais’ [...] Ele despejou Chicken Little num saco de serapilheira e o jogou próximo a algumas embalagens de ovo e caixas de pano de lã”²²¹ (p. 63).

Aqui chamamos a atenção para a questão da relação de poder entre a criança negra morta e um barqueiro. Apesar de ambos serem homens e pobres, há algumas condições que os diferenciam: o menino é negro e está morto. Percebemos que embora o barqueiro sofra opressão de classe, nessa relação com a criança, ele assume o *ethos* de superioridade a ponto de desprezar aquele corpo e tratá-lo com descaso. Após essa cena segue uma longa descrição do destino que foram dando ao corpo. O homem joga o corpo de volta ao rio, uma vez que temia a putrefação desse corpo. O xerife trata o caso com naturalidade, como se o fato de jogar o corpo em um saco e deixá-lo ao ar livre e depois sacudido o corpo de volta para o rio fosse algo ordinário, em se tratando de um corpo de um ser humano, de uma criança. Chamamos a atenção para a descrição do narrador que retrata os fatos com detalhes fotográficos, lembrando a estética hiper-realista e naturalista. Essa estética do realismo grotesco surge, como estilo de linguagem, como uma ampliação da lente da narração, recorrendo a uma percepção mais apurada do leitor (BAKHTIN, 2010).

Aos treze anos, Sula testemunha a morte da mãe, Hannah Peace, queimando viva na frente de casa. Enquanto Eva se desespera e tenta salvar a filha, ela percebe a neta parada na varanda só observando a cena. Essa atitude deixa a matriarca inquieta, pois lembra da reação da neta, conforme se vê em: “[...] por dentro ela discordava e continuava convencida de que Sula tinha observado Hannah queimar não porque estava paralisada, mas porque estava interessada”²²² (p. 78). Esse evento marca um momento crucial da percepção de Eva sobre o caráter duvidoso de Sula. Que espécie de pessoa assiste à agonia de morte da própria mãe sendo queimada viva e não esboça nenhum sentimento de compaixão ou emoção de desespero? Ressaltamos que a focalização é em Eva, portanto, trata-se de sua percepção do ocorrido.

²²¹ [...] will those people ever be anything but animals [...] He dumped Chicken Little into a burlap sack and tossed him next to some egg crates and boxes of whool cloth.

²²² [...] inside she disagreed and remained convinced that Sula had watched Hannah burn not because she was paralyzed, but because she was interested.

No ano de 1937, Sula, aos 27 anos, volta para Medallion e seu retorno é marcado por uma praga de *robins* (uma espécie de pássaro com uma mancha no papo). Vale destacar o pássaro expressando liberdade e a marca que esse carrega, que coincide com a marca de nascença de Sula. As pessoas de Medallion encararam a infestação dos pássaros como um dia do mal, mas aceitaram-na com a apatia de boas-vindas comum do lugar. Sula fala para a avó que sua chegada deve ser surpresa porque quando as pessoas chegam sem avisar “elas têm que aceitar qualquer humor que encontrarem”²²³ (p. 92). Desta feita, alcança as pessoas sem tempo para usarem suas máscaras sociais. Foi assim que encontrou sua avó, com quem teve uma inflamada conversa. Ao ser questionada por marido e filhos, pois estes a fariam sossegar e se estabilizar em um lugar, Sula responde: “Eu não quero fazer ninguém. Eu quero fazer a mim mesma”²²⁴ (p. 92).

A insolência com a avó é derivada da pressão do casamento e da aceitação, por parte da neta, das convenções dadas a uma mulher, ao que Sula ordena a avó a calar a boca, na sua própria casa. Essa *sass language* é uma reação da *trickster* que desafia a autoridade da avó – em idade, papel social e propriedade – esvaziando todos os significados desses padrões morais e institucionais. Esse confronto se estende para Nel e seu casamento. Em um episódio, Nel e Sula estavam na casa da primeira e Jude, marido de Nel, entra esbravejando contra o racismo sofrido. O narrador argumenta, ironicamente, que a estória narrada por Jude se trata de um *tale* (algo inventado) para parodiar o racismo instituído. Sula retruca.

Sula estava sorrindo. ‘Digo, eu não sei o motivo desse alarde. Bem, tudo nesse mundo te ama. Os brancos te amam. Eles passam tanto tempo se preocupando sobre o seu pênis que se esquecem do próprio. A única coisa a se fazer é cortar as partes íntimas do preto. E a mulher branca? Elas te perseguem a cada milímetro da terra, eu sente você na cama. Eu conheci uma mulher branca que não saía de casa depois das 18h com medo que você pudesse roubá-la. Agora isso não é amor? Elas pensam em estupro assim que veem você e se elas não obtêm o estupro que esperam, elas acusam de qualquer forma para que a busca não seja em vão. As mulheres de cor se preocupam até adoecerem tentando segurar-se em sua algema [...] Nada nesse mundo ama um negro mais do que outro negro [...] Me parece que você é a inveja do mundo’²²⁵ (p. 103-4).

²²³ They got to take whatever mood they find.

²²⁴ I don’t want to make somebody else. I want to make myself.

²²⁵ Sula was smiling. ‘I mean, I don’t know what the fuss is about. I mean, everything in the world loves you. White men love you. They spend so much time worrying about your penis they forget their own. The only thing they want to do is cut off a nigger’s privates. And white women? They chase you all to

Sula ironiza a situação narrada por Jude, fato evidenciado por ter sorrído, e seu argumento é debochado e esse traço linguístico confere à sua fala uma grande crítica ao racismo instituído: Jude havia sido atacado em seu trabalho e começou sua narração dizendo que era sempre a mesma coisa. No término de sua estória, Sula diz que ele parece ter uma vida boa e começa seus argumentos. Ao homem negro está associada toda prática de maleficência, desde estupro a roubo e baderna. O discurso de Sula é bem arguto porque ao naturalizar e minimizar as significações das atitudes de brancos e brancas, sua fala *trickster* escancara o discurso arraigado da branquitude e do privilégio: ora, homens brancos não se sentem ameaçados com a potência do homem negro e mulheres brancas só estavam se defendendo de um maníaco que anda solto nas ruas. Essa violência simbólica do racismo instituído pulula o imaginário dessas pessoas e se tornou uma práxis social “admissível” na sociedade racista.

Outra questão que salientamos, ainda com o uso da *sass language*, Sula ressalta uma relação de poder que envolve gênero, sutilmente, quando traz a relação negro-negro; negro-negra: só os homens negros se amam, uma negra pode ficar desesperada e doente presa a angústias da iminente prisão de seus maridos, mas isso não constitui amor... só os homens iguais são capazes de amar. Ao finalizar seu discurso com o argumento de que o homem negro, na verdade, é a inveja do mundo, Sula ressalta não só a condição de opressão, mas uma relação psicanalítica de que a inveja lida com a falta (LACAN, 1985b). Sem a existência do homem negro, o outro lado não existiria. Portanto, esse equilíbrio entre a vontade de ser / e o que realmente se é imprime poder ao homem negro. Contudo, esse poder é configurado por meios de inequidade e violência e, talvez, apenas o olhar da *trickster* perceba essas nuances com clareza.

Em 1940, em uma passagem em que Sula está gravemente doente, Nel vai visitá-la e a enfrenta a respeito da atitude de Sula, há três anos, de ter deitado com seu marido. A acareação conduz ao assunto do casamento. Sula rebate o discurso

every comer of the earth, feel for you under every bed. I knew a white woman wouldn't leave the house after 6 o'clock for fear one of you would snatch her. Now ain't that love? They think rape soon's they see you, and if they don't get the rape they looking for, they scream it anyway just so the search won't be in vain. Colored women worry themselves into bad health just trying to hang on to your cuff [...] Nothing in this world loves a black man than another black man [...] It looks to me like you the envy of the world'.

de Nel, veementemente: “É isso que devo fazer? Passar minha vida mantendo um homem? [...] Eles não valem mais do que eu. Além disso, eu nunca amei nenhum homem porque eles valem. Valor não tinha nada a ver com amor. [...] Minha mente valia. E basta”²²⁶ (p. 143-4). A forma assertiva com que Sula se posiciona choca a perspectiva provinciana de Nel, que sempre reificou a amiga e a tinha como um espelho. Observamos um sentimento de decepção porque Nel experimenta a frustração de suas expectativas. O que devemos destacar é que Sula não tem nenhuma responsabilidade por isso. Uma característica típica e irritante de uma *trickster* é o ego superestimado: elas se colocam em primeiro plano e ultrapassam os limites, atingindo o espaço do outro. Percebemos a instituição do casamento sendo confrontada: 1- a perspectiva submissa e religiosa de Nel x o ponto de vista de liberdade e desprendimento de papéis sexuais de Sula.

A transgressão da *trickster* quebra com os valores tradicionais cristãos e ocidentais. Soma-se a isso, na perspectiva de monogamia hegemônica, o adultério é considerado abominável e desprezível. No caso específico do romance, um fator potencializa o ato: Nel era a amiga de infância de Sula, em quem depositava total confiança. Tais características e atitudes são aplicadas à *trickster* Sula. Porém, levantamos a questão: de que outra forma Nel W(right), a correta, perceberia o caráter opressor e hipócrita do machismo do marido? Em casos de adultério do marido, apenas a mulher que compõe a outra ponta do triângulo é que é julgada e execrada pela sociedade que condena, ao mesmo tempo em que institui o adultério. Institui no sentido que sustenta discursos como a soberania da virilidade do macho, da associação desta com a quantidade de mulheres que este macho “possui”. Sula é a *trickster* que revela essa hipocrisia e não apresenta remorso algum em fazê-lo.

Esse segundo conflito aponta uma mudança de paradigma: Sula não é mais aquele *role model* para Nel. De forma reversa, houve uma transgressão: a quebra da cosmovisão de Nel. Reversa porque a transgressão se dá através de Nel, mas operacionalizada por Sula, no momento da traição. Nel passa a trabalhar e a desconfiar do seu mito de infância. O primeiro conflito (a traição) gerou o afastamento entre as personagens complementares: notamos que nos dois movimentos de desgaste e desavença entre elas, Sula vai sucumbindo porque toda

²²⁶ Is that what I'm supposed to do? Spend my life keeping a man? [...] They ain't worth more than me. And besides, I never loved no man because they worth it. Worth didn't have nothing to do with it. [...] My mind did. That's all.

heroína precisa morrer: Nel precisa matar o mito para renascer enquanto sujeito, no campo do simbólico. Defendemos que a perspectiva de Nel constrói a *trickster* Sula. Isso se confirma porque toda a aparição de Sula dá-se através de/em contraponto a Nel, por isso a complementaridade, não do ponto de vista binário, mas das relações de poder.

Sula Peace, como o centro da *trickery* no romance, não traz a paz nem a cura para a comunidade, mas chacoalha a mente provinciana de muitos dos seus integrantes, subvertendo e transgredindo a aparente tranquilidade do lugar. Tal fato é simbolizado pela canção cantada pelos membros da comunidade em seu enterro *Shall we Gather at the River?* – um hino cristão tradicional composto pelo poeta e compositor gospel Robert Lowry, em 1864. Embora movidos pelo ódio, “a parte negra do cemitério”²²⁷ (MORRISON, 1982, p. 173) entoou a canção como elegia para a heroína de Bottom: mesmo que não tivesse sido cremada como se procedia com os grandes reis/heróis de funerais Vikings. Sula, como *back talking* silencioso, parece ter causado a pesada chuva que caiu fortemente expulsando aquelas pessoas de seu túmulo. Como “círculos e círculos de solidão”²²⁸ (MORRISON, 1982, p. 174), a terra-mãe a recebia para o banquete final, como o fogo consumira sua mãe, Hannah, e como nenhum elemento da Natureza que tivesse conseguido aniquilar sua avó Eva.

Recapitulando, a *trickster* em Sula se utiliza do lugar da *Womanist sass* e subverte discursos racistas/classicistas/machistas, além de transgredir as relações de afetividades por decorrência de papéis ou instituições sociais. A intenção é de incômodo, de náusea. Sula, a mulher destemida e petulante, aquela que não conhece fronteiras. Ela ultrapassa quaisquer concepções de razoabilidade quando se trata de convenções e opressões. Seu lema é a liberdade, como pássaro marcado para sofrer o peso de sua leveza e voo aberto. Para Sula: “os pássaros alcançam nossas angústias e voam na leveza de não tê-las” (SILVA, 2003).

Entre o ciberespaço e as transAÇÕES de uma *trickster* à caráter, vestida de saber popular, velada pelo mito do exílio se encontra o capítulo que segue. Tan-Tan (re)vela o próprio luto, vende a própria miséria e rompe fronteiras do tempo-espço do colonizador e assume o império parido das terras caribenhas imaginadas. As

²²⁷ The black part of the cemetery.

²²⁸ Circle and circles of sorrow.

fantasias e as distopias povoam o pluriverso *Midnight Robber* e assaltam as consciências dormentes.

CAPÍTULO 5

PLURIVERSO TRICKSTER: TRANSCULTURA E DIÁSPORA EM *MIDNIGHT ROBBER*, DE NALO HOPKINSON

*O tempo era, é apenas homens que costumavam fingir que eram o Robber King, a voz de Èṣù disse a ela*²²⁹ (HOPKINSON, 2012²³⁰).

Chegando ao *Midnight Robber* (2000), de Nalo Hopkinson, percebemos um espaço narrativo permeado por uma figura mítica, o “Robber King”, a ser incorporada à personagem Tan-Tan, que é uma metáfora do exílio. Esta última funciona como peça chave para a hibridização cultural encontrada no romance, uma vez que Tan-Tan transita entre o espaço do exílio e o de nascença. Este romance de Hopkinson apresenta um duplo enfoque para mulheres diaspóricas em países de culturas ocidentais: ora central, ora marginal. Caminhando por esta ambivalência, notadamente sendo destacado o papel da mulher na sociedade, *Midnight Robber* oferece uma leitura crítica do olhar marginalizado da mulher; e da subversão de conceitos contemporâneos tanto de maternidade como a ocupação da mulher nos espaços públicos (FRASER, 1990)²³¹.

Esta ambivalência na abordagem de temáticas que concernem às relações de gênero e às relações de raça, em *Midnight Robber*, subsidia nossa apreciação: 1- o romance está escrito sob a ótica do gênero literário ficção científica e do distópico; 2- Tan-Tan ora caminha no espaço de nascença, ora caminha no exílio; 3- as temáticas apresentadas estão no domínio da discussão de gênero/raça/classe. Diante disso, denominamos e destacamos a hibridização cultural a que um sujeito diaspórico se encontra, na transição para o século XXI, enfocada nesse romance.

²²⁹ Time was, is only men used to play the Robber King masque, eshu’s voice told her.

²³⁰ A primeira edição do romance foi publicada pela Warner Aspect Publishing, em 2000. Porém, a edição que utilizamos é da Grand Central Publishing, de 2012.

²³¹ Fraser discute a questão do público e do privado e desarticula o discurso separatista da ocupação da mulher de espaços públicos; para esta crítica feminista, “o privado também é político”.

Inscrito no que Anatol (2006) denomina de “sea-people narratives” (narrativas de pessoas do mar), este romance de Hopkinson, representante das Literaturas Caribenhas do Atlântico Negro, transita entre as culturas do ocidente e as culturas do oeste africano e as das ilhas caribenhas, no relato de estórias de seres míticos marinhos de Nigéria com espaços tecnológicos dos ditos romances distópicos do ocidente, com o carnaval transnacional de Trinidad e Tobago.

Laroiê Exu! *Èṣù-Èlégbára* (em yorubá, “esfera”). Como ilustração desses elementos culturais, citamos a epígrafe em que *Èṣù* [eʃu], doravante Exu, uma entidade que incorpora o panteão de orixás africano, protagoniza a cena. Exu é o orixá da mudança, da transformação e é o mensageiro entre os homens e os orixás. Ele inicia todo ritual e também o fecha. Ele é o orixá das ruas. Sem ele nada existe. No Brasil, as religiões de matriz africana cultuam esse orixá como um dos mais importantes, aquele que guarda os lugares e para quem é necessário pedir licença. Nas ilhas caribenhas, esse orixá permaneceu como legado de escravizadas/os que chegaram de Nigéria, no oeste africano, lugar de origem de Exu-Elegbara (LINS; SILVA, 2013).

Exu, também conhecido como Elegbara ou Legba, é um orixá trickster do povo Yoruba de Nigéria no oeste da África. Ele é imprevisível, dissimulado e dado a traquinices que podem ser cruéis e perturbadoras. Exu, que conhece todas as línguas faladas na terra, serve como um mensageiro entre os deuses e as pessoas. Ele também leva para o céu os sacrifícios que as pessoas oferecem aos deuses^{232 233}.

No trecho citado na epígrafe, a voz de Exu ressoa na cabeça de Tan-Tan, aos sete anos, como se essa voz fosse a consciência dos personagens que habitam o Planeta Toussaint, através do sistema que controla os habitantes desse lugar: *Granny Nanny*. Apesar de o nome do sistema aludir a cuidados e à afetividade, pois é nomeado de “vovó babá”, a opressão é percebida através do tropo de ironia, pois se trata de um planeta colonizado pelos descendentes de colonos haitianos²³⁴. Sendo assim, a figura bondosa de uma avó é a mesma que controla as mentes e as

²³² Eshu, also known as Elegbara or Legba, is a trickster god of the Yoruba people_of Nigeria in West Africa. He is unpredictable, sly, and fond of pranks that can be cruel and disruptive. Eshu, who knows all the languages spoken on earth, serves as a messenger between the gods and people. He also carries up to heaven the sacrifices that people offer to the gods.

²³³ Disponível em: <<http://www.mythencyclopedia.com/Dr-Fi/Eshu.html>>. Acesso em 27/jan./2019.

²³⁴ O nome do planeta lembra Toussaint L'Ouverture, um dos líderes da revolução haitiana de 1791.

ações dos habitantes, como o *Big Brother*, de Orwell (1948). Diferentemente do romance distópico do inglês, este romance de Hopkinson não traz uma voz metálica externa (televisão) que comanda o cérebro das pessoas. A *Granny Nanny* é introjetada na cabeça de todos os habitantes de Toussaint através de nanomites (robôs microscópicos), cuja voz é chamada de Exu. Entendemos que esta manipulação que se dá de dentro para fora, por meio de instrumentos artificiais, configura-se como uma arma muito poderosa de opressão e manipulação social.

Haja vista a contextualização anterior, percebemos que a *trickster* está na concepção da personagem Tan-Tan que performatiza uma espécie de justiceira na trama, intervindo na vida de alguns outros personagens em situações de opressão. Tan-Tan está em constante mobilidade e além dessa movência percebemos a busca por identidade, além do desejo de remediar o passado. Somado a isso, a narrativa apresenta um espelho do mito, Exu – tropo cultural – uma vez que assume esse lugar de narrador autodiegético (GENETTE, 1972). Mediante a questão da mobilidade, discussões a respeito de transcultura, diáspora e exílio fazem-se necessárias para a abordagem do romance.

O sociólogo e filósofo Zygmunt Bauman, no seu *O Mal-Estar da Pós-Modernidade* (1997), discute as sociedades moderna e pós-moderna pelo olhar dos desconfortos que estas trazem consigo. Para Bauman (1997), “só a sociedade moderna pensou em si mesma como uma atividade da “cultura” ou da “civilização” e agiu sobre esse autoconhecimento sobre os resultados que Freud passou a estudar” (p. 07). Já em *A Cultura no Mundo Líquido Moderno*, Bauman (2013) discute que a cultura é um mecanismo que acirra as desigualdades de classe, atribuindo ao conceito de belo – chancelado pela ordem hegemônica que também consome – elementos de opressão e de segregacionismo. Quem produz a cultura não tem seu valor sancionado por uma classe dominante que a transformou em mercado e, por isso, selecionou o descartável. Para Freud [1930], em seu *O Mal-Estar na Cultura* (2004), “o homem moderno optou pelo mal-estar da segurança ao desconforto contínuo do jogo das contradições” (SILVA, 2015). Os altos muros e as grades com fios de arame, espécie de prisões domiciliares; as câmeras de vídeo e a crescente vigilância são alguns dos desconfortos da modernidade que garantem a ilusão da segurança. O resultado disso são vidas enclausuradas, vazias, exiladas em si mesmas.

Uma saída estética para esses desconfortos, metonimicamente representativos das novas formas de colonização/dominação, recai na ficção científica que permite uma narrativa interplanetária, com forte uso de recursos tecnológicos como base mimética para este específico romance. De fato, estamos vivendo os tempos da metonímia, do fragmento, do deslocamento. Neste interim, entendemos que a ficção científica traduz a fase do humano em estilhaços e o preenchimento desses vazios se dá por meio do tecnológico, do artificial, já que o todo está multifacetado. Para Gilks; Fleming; Allen (2003), ficção científica (*SF – Science Fiction*):

Como todas as outras formas de ficção, é sobre pessoas. Ela examina a condição humana, talvez em uma paisagem completamente nova, talvez da perspectiva de um alienígena. Mas, tem a ver com pessoas, ou leitores que não terão nenhum formato de referência, nada a quem reportar. Mesmo que não haja um humano em lugar nenhum da sua estória, você é um humano, e seus leitores são humanos. Para criar aquela empatia tão importante entre o leitor e o personagem, você descreverá seus alienígenas (ou robôs, ou inteligências artificiais) através das percepções humanas^{235 236}.

É a condição humana deslocada para outros formatos, outros tempos e espaços, mas o filete do todo permanece: é sobre o ser humano. Sim, estamos vivendo tempos de metonímias. E compreendemos que a *SF* veicula uma mensagem poderosa para esses tempos. Um dos maiores escritores do gênero, Isaac Asimov, assim definiu esse gênero literário: "[...] aquela parte da literatura que está preocupada com o impacto do avanço científico nos seres humanos"²³⁷. Somado a isso, *Midnight Robber* também se inscreve nas veredas da distopia, o que reforça o efeito de sentido do pessimismo generalizado e projetado em um tempo futuro como forma de refração²³⁸ dos tempos correntes, da passagem do século XX

²³⁵ Like all other forms of fiction, is about people. It examines the human condition, perhaps in a whole new landscape, perhaps from an "alien" perspective. But it has to be about people, or readers will have no frame of reference, nothing to relate to. Even if there isn't a human anywhere in your story, you're human, and your readers are human. To create that all-important empathy between reader and character, you'll be describing your aliens (or robots, or artificial intelligences) through human perceptions.

²³⁶ Vide sítio eletrônico: <<https://www.writing-world.com/sf/sf.shtml>>. Acesso em 21/fev./2019.

²³⁷ [...] that branch of literature which is concerned with the impact of scientific advance upon human beings. Extraído de *Modern Science Fiction* (ASIMOV, 1953 *apud* GILKS; FLEMING; ALLEN, 2003).

²³⁸ "Desvio de direção que os raios luminosos sofrem quando passam de um meio para outro" (In: <<https://dicionariodoaurelio.com/refracao>>. Acesso em 03/abr./2019. Porém, utilizamos o termo para

para o século XXI. Tudo isso converge para a focalização de um sujeito em diáspora e nas movências culturais das ilhas.

Por distopia, Jacoby (2007) argumenta que as distopias são as possibilidades analíticas, de projeção futurística, das disposições reflexivas para avaliar criticamente alguns aspectos negligenciados nas sociedades. O caráter pessimista que as distopias assumem tem uma função crucial para o despertar de consciências, vez que se manifesta em hipérboles e suas dimensões apoteóticas conferem o efeito de sentido de advertência. Através da catástrofe, o olhar arguto desperta. Concebemos uma imagem a respeito da *SF* distópica de Hopkinson (2000): uma criança míope que via borrões no céu até pôr os óculos e perceber as estrelas, parafraseando Rosa.

5.1. Nalo Hopkinson: trans(diá)logos entre transcultura e diáspora

A escritora de ficção científica, editora e professora Nalo Hopkinson nasceu em 20 de dezembro de 1960, em Kingston, Jamaica. Filha do poeta, ator e professor Muhammed Abdur-Rahman Slade Hopkinson e da bibliotecária Freda Hopkinson. Cresceu, com o irmão Keita, entre palavras e artes. Hopkinson, em sua infância, viveu na Guyana e em Trinidad (Caribe) e, de 1977-2011, em Toronto/ON, no Canadá. Em 2011 mudou-se para Riverside/CA, nos EUA, onde leciona escrita criativa, com ênfase em ficção científica, fantasia e realismo mágico, na University of California, Riverside (In: UBUNTU BIOGRAPHY PROJECT, 2017)²³⁹. A partir dessas informações notamos as movências da autora: da Jamaica a Guyana e Trinidad; de Trinidad ao Canadá; do Canadá aos EUA. Em cada estação, subtrações e adições que compõem sua miscelânea cultural; em cada endereço, um exílio. Tan-Tan Habib é a protagonista do romance *Midnight Robber* (2000) e aos sete anos de idade ela é levada pelo seu pai, Antonio, após este matar o amante da esposa e ter que fugir de Cockpit County, em Toussaint, planeta colonizado caribenho. O exílio é experienciado em New Half-Way Tree, um universo paralelo a Toussaint.

produzir a imagem, através do efeito de sentido produzido a partir de seu significado na Física, de um ser que, ao ser inserido em outro meio, expande-se em fragmentos identitários culturais.

²³⁹ Disponível em: < <https://ubuntubiographyproject.com/2017/12/20/nalo-hopkinson/>>. Acesso em: 24/mar./2019.

Da biografia à ficção, o deslocamento está em destaque. O intelectual e crítico literário palestino Edward Said (2003), em *Reflexões sobre o Exílio*, coloca que é preciso se pensar sobre o exílio, apesar de ser terrível vivê-lo. Said vê o exílio como uma fratura, pois representa o insubstituível entre o eu e o lugar estranho que habita. “O exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado” (p. 50). Os exilados, expatriados, refugiados, apátridas e emigrantes são sujeitos em falta e em soma: pelo desejo (ou não) de voltar aos seus lugares de nascença; pelo intercâmbio cultural que vivencia, a “zona de contato” (HALL, 2009). Nalo Hopkison admitiu que a mudança de Guyana, Trinidad para Toronto/ON, Canadá aos dezesseis anos consistiu em um choque cultural e “foi algo com o que [ela não está] ainda totalmente reconciliada²⁴⁰” (In: UBUNTU BIOGRAPHY PROJECT, 2017). No caso da escritora, não houve o banimento (típico ao exilado, como rompimento drástico), mas houve a movência a contragosto, uma vez que acompanhava o pai nos seus trânsitos contínuos. Se a mudança não foi uma escolha, as decorrências e os impactos desta configuram traumas, tal qual o exílio. Como o sujeito encontra-se em estado fragmentário na condição de exílio ou de emigração, a reparação da solidão e do isolamento torna-se negociável a partir do conceito de transculturação e transnacionalização, pois não há um desligamento com o passado, mas uma trans(forma)AÇÃO no corrente espaço-tempo em que o sujeito se encontra.

Ao contrário de entendermos o exílio como um alijamento, concordamos com o caráter transitório das relações interculturais de um sujeito exilado. Como exemplo, a escolha do gênero ficção científica distópica confere ao romance *Midnight Robber* a legitimidade da experiência e esta, através da pluridimensionalidade da escrita de Hopkinson, representa o oposto do que alerta Lukács (2000) sobre o romance, pois que este elegeria “uma sociedade em mudança na qual um herói de classe média, itinerante e deserdado, busca construir um mundo novo que de alguma forma se pareça com o antigo, deixado para trás para sempre” (SAID, 2003, p. 55). Refutamos essa noção, uma vez que não se observa uma única narrativa representativa de uma suposta e fixa identidade nacional; a questão da experiência *per si* rompe com a ideia de linearidade. Para o crítico, pesquisador e professor

²⁴⁰ [...] was something to which [she's] still not fully reconciled.

Roland Walter (2009), “este estado pós-/transnacional do mundo, caracterizado por migração, estadias efêmeras, exílio e diáspora [...] cria novas formas de pertença” (p. 33-4). Somado a isso, o crítico defende que “deveríamos manter o conceito de transculturação como paradigma crítico para a exploração dos **espaços intersticiais ambivalentes** que resultam do contato intercultural” (p. 35, grifo nosso). Portanto, não concordamos com a ideia do sujeito em trânsito como nostálgico e isolado em suas lembranças de um passado devastado.

Por mais que Hopkinson imprima elementos discursivos que representem o lugar de enunciação de suas origens culturais, tropos da cultura, a autora textualiza *Midnight Robber* na forma romance, de base eurocêntrica. Ressaltamos a questão da morte do narrador tradicional, por experiência, a que Benjamin (1994) alude, quando da passagem da tradição oral para a cultura letrada. Tendo isso em vista, compreendemos que a escolha de Hopkinson pela (trans)justaposição dos gêneros literários ficção científica, fantasia e distopia para a forma romance vai “constituir os espaços intersticiais ambivalentes”, a que Walter (2009, p. 35) se refere. Para este crítico, o processo de transculturação “atravessa e constitui a encruzilhada de formação identitária entre lugares e epistemes diferentes” (p. 35). Sendo assim, não se observa uma cultura hegemônica que suplanta outras culturas; caso o fosse, a resistência contra hegemônica seria uma quimera, uma ideia borrada de existência.

Na ânsia da busca pelo seu lugar no outro, pelo heterotópico, o exilado projeta na diferença a razão da sua existência nesse novo lugar deslocado. Portanto, não se trata da procura de um amálgama, mas da construção de um espaço interseccional, visto que “o exilado insiste ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar” (SAID, 2003, p. 55). Disso decorre a refração anteriormente mencionada: a permanência de uma ausência em que o sujeito se manifesta como metonímia. Concordamos com Walter (2009), quando afirma: “[...] o texto homogêneo da nação é constituído pelo subtexto heterogêneo da diferença cultural” (p.37). Porém, essa heterogeneidade, para o autor, é exercida por meio do *Aufhebung* (no sentido hegeliano), que consiste em um “procedimento de eliminação e preservação” (p. 37).

A marca da diferença em textos de pessoas que vivenciaram o exílio traduz questões identitárias, como uma medida de repensar o sentimento de pertença e a autorrepresentação. Hopkinson definitivamente havia saído da Jamaica, de Guyana e de Trinidad, era um ser movente no mundo. Não há um traço cultural específico

em si, mas confluências culturais. Sua trajetória de estudos gerenciou suas próprias movências. A jamaico-canadense adquiriu seu grau de Bacharela em Artes em língua russa e literatura e estudos da língua francesa na York University, em Toronto/ON, Canadá, em 1982, apesar de ter confessado ser portadora de dificuldades de aprendizagem. Concluiu o Mestrado em Artes em escrita de ficção popular na Seton Hill University em Greensburg/PA, nos Estados Unidos da América, onde conheceu seu tutor, o escritor de ficção científica James Morrow (In: UBUNTU BIOGRAPHY PROJECT, 2017). Imersa em estórias, desde a infância e letrada na ficção científica e fantasia, a versatilidade de Hopkinson, como sujeito transnacional, é retrada em suas incursões literárias (que inicia em 1993) e publica seu primeiro romance em 1998.

QUADRO 03: Obras de Nalo Hopkinson

OBRA	GENERO	ANO
<i>Brown Girl in the Ring</i>	Romance	1998
<i>Midnight Robber</i>	Romance	2000
<i>The Glass Bottle Trick (In: Whispers from the Cotton Tree Root)</i>	Conto (fábulas caribenhas; editado por Nalo Hopkinson)	2000
<i>Greedy Choke Puppy (In: Dark Matter: Reading the Bones)</i>	Conto	2000
<i>Skin Folk</i>	Coletânea de Contos	2001
<i>Mojo: conjure stories</i>	Ficção	2003
<i>Smile on the Face (In: Girls who Bite Back)</i>	Conto	2004
<i>So Long Been Dreaming: Postcolonial Science Fiction & Fantasy</i>	Antologia Ficção (editora)	2004
<i>The Salt Roads</i>	Romance	2004
<i>Tesseract Nine – New Canadian Speculative Fiction</i>	Ficção (editora)	2005
<i>Soul Case (In: Lightspeed Magazine – Issue 55)</i>	Conto	2007
<i>The New Moon's Arms</i>	Romance	2008
<i>The Chaos</i>	Romance	2012
<i>Report from Planet Midnight</i>	Ficção e Não ficção (dois contos, um ensaio e uma entrevista)	2012
<i>Old Habits (In: The Best Science Fiction & Fantasy of the Year Volume Six)</i>	Conto	2012
<i>Sister Mine</i>	Romance	2013

<i>Left Foot, Right (In: Monstrous Affection)</i>	Conto	2014
<i>Falling in Love with Hominids</i>	Coletânea de Contos	2015
<i>Jamaica Ginger (In: The Best Science Fiction & Fantasy of the Year Volume Ten)</i>	Conto	2016
<i>People of Colo(u)r Destroy Science Fiction (In: Lightspeed - Issue 73)</i>	Não Ficção (editora)	2016

Fonte: <<https://nalohopkinson.com/index.html>>. Acesso em 28/mar./2019.

Mesmo sendo seu romance inaugural, a escritora recebeu vários prêmios e nomeações por *Brown Girl in the Ring* (1998), são eles: nomeada para o *Philip K. Dick Award* (1998); vencedora do *Locus Award*, por melhor primeiro romance (1998); vencedora do *John W. Campbell Award* pela melhor escritora revelação de SF (1999); vencedora do *Ontario Arts Council Foundation Award*, por escritoras emergentes (1999); finalista no *Canada Reads*, produzido pela *Canadian Broadcasting Corporation* (2008). Seu segundo romance, *Midnight Robber* (2000), foi selecionado para o *James R. Tiptree Jr. Memorial Award* (2000); nomeado para o *Hugo Award*, por melhor romance (2001), assim como para o *Sunburst Award* (2001). Sua primeira coletânea de contos *Skin Folk* (2001) recebeu o *World Fantasy Award* e o *Sunburst Award*, pela literatura fantástica canadense (ambos em 2003). Seu terceiro romance *The Salt Roads* (2004) recebeu o *Gaylactic Spectrum Award*, pela exploração de assuntos *queer* na ficção científica (2004). Seu quarto romance *The New Moon's Arms* (2008) recebeu o *Prix Aurora Award* e o *Sunburst Award*, pela literatura fantástica canadense (ambos em 2008). Seu quinto romance *Sister Mine* (2013) recebeu o *Andre Norton Award* (2014). Para citar alguns dos outros prêmios e nomeações com que a autora tem sido contemplada ao logo de sua carreira²⁴¹.

Segundo Bernardino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel (2018), baseados em Dussel (2016), o conceito de transmodernidade tem sido discutido por novas epistemologias que vão de encontro ao engessamento do universalismo da modernidade/colonialidade que preconiza um saber sobre vários outros, como discurso de autoridade e apagamento das tradições culturais e filosóficas de povos contra hegemônicos em países afrodiáspóricos. A transmodernidade, portanto, é

²⁴¹ Vide sítio eletrônico: <http://www.sfadb.com/Nalo_Hopkinson_Titles>. Acesso em: 05/abr./2019.

entendida como “uma ruptura com a lógica monológica da modernidade/colonialidade e seu universalismo abstrato [...] a transmodernidade baseia-se na pluriversalidade, em que se busca como horizonte utópico a diversidade epistêmica sem o relativismo epistêmico” (*Ebook* Posição 206). Assim, a decolonialidade caminha no âmbito do saber e está relacionada aos movimentos de resistência dos povos negros e indígenas.

Esse universalismo abstrato, fundamentado pelos pressupostos dos discursos seminais engendrados pelo Classicismo e reforçados pelo Iluminismo e pelas políticas e poéticas da modernidade, causa a particularização da ordem hegemônica e desautoriza todos os outros saberes que envolvem epistemologias, corporalidades, afetividades, estéticas, políticas, subjetividades, relações com a natureza; enfim, as cosmovisões contra hegemônicas. Esta violência simbólica (BOURDIEU, 1992) é definida pelo escritor queniano Ngũgĩ wa Thiong’o (2005) como “bomba cultural” que produz um efeito de aniquilação do imaginário das pessoas sobre seus lugares, tendo como consequência um sentimento de devastação e perda da memória e dos seus lugares de origem (*apud* BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSGOUEL, 2018).

Esse processo de colonização, cristalizado a partir das instituições e dos discursos, intenta suplantar o passado de populações não eleitas para a construção de paradigmas rígidos e, pretensamente, intransponíveis e a ascensão do romance, como gênero literário, contribui para o enrijecimento desse novo mundo ideal, com seus heróis e vilões (WATTS, 2010; LUKÁCS, 2000). Tendo isso em vista, reforçamos a importância das construções de epistemologias, saberes, acervos literário e filosófico sob a perspectiva de povos contra hegemônicos como meio de dirimir o impacto devastador do discurso monolítico e excludente eurocêntrico que é racista, elitista, sexista, misógino e machista.

Retomando a discussão do exílio, o sujeito nesse estado, além de se encontrar fragmentado, é tido como a *persona non grata*, uma vez que suas cosmovisões constituem uma ameaça ao regimento basilar do lugar que o recebe. Assim, o conceito de fronteira não representa apenas uma barreira física ao sujeito indesejável, mas institui o limite das liberdades de expressão pelo bloqueio que vai além do geopolítico. Desta feita, a marca da diferença desse sujeito retrata formas de resistência e recomposição da experiência do luto da terra natal de um exilado, na terra de chegada. Este sujeito, mais do que fraturado, é enxertado por outras

matrizes culturais, visto que coexistem múltiplas formas de elaboração de substratos culturais, a hibridação cultural. Para tanto, Canclini (1997) argumenta que essa hibridação precisa ser nômade e que é necessário repensar a heterogeneidade, além de abordar uma reflexão antievolucionista da pós-modernidade, através da transdisciplinaridade, negando os três níveis da indústria cultural: o culto, o popular e o massivo. Sendo híbrido, o sujeito em diáspora, de acordo com Stuart Hall (2009), “não pode mais ser desagregado em seus elementos “autênticos” de origem [...] a lógica colonial em funcionamento aqui é evidentemente uma “crioulização” ou do tipo “transcultural”, no sentido do que Louise Pratt dá ao termo” (p. 31).

O crítico martinicano Édouard Glissant (2005) faz uma leitura do processo de colonização das Américas e centra sua atenção no Caribe, seu lugar de origem e por ser um espaço de difração, com mar aberto, e por ter recebido primeiramente os povos africanos, no tráfico. O mar do Caribe não é somente um mar de passagem, mas também de encontros e conota a efervescência da diversidade. Aquele que parte desse lugar já é um ser pluriversificado, multidimensionalizado. Para Glissant (2005),

o que acontece no Caribe durante três séculos é, literalmente, o seguinte: um encontro de elementos culturais vindos de horizontes absolutamente diversos e que realmente se crioulizam, realmente se imbricam e se confundem um no outro para dar nascimento a algo absolutamente imprevisível, absolutamente novo – a realidade crioula (p. 17-8).

O africano, em processo de crioulização, chega às Américas vindo de vários lugares de África, com diversas culturas e línguas e o que lhe acontece é uma recomposição de si, com uma construção de seu espaço na terra de chegada. Para Glissant, essa reconstituição se dá por meio de rastros / resíduos de memórias de África que vão convergindo com outras materializações culturais e formando algo novo, o interseccional, delineando um movimento transcultural. Glissant acrescenta que o processo de crioulização se realiza nas Américas antes pela imprevisibilidade que pelo intercruzamento racial ou étnico, que compete à mestiçagem. Portanto, o caráter de crioulização é de ordem sociocultural, não biológica, o que fortalece a pluriversalidade em detrimento da ideia de unidade da eugenia europeia.

Midnight Robber se situa na “encruzilhada” das convergências culturais dos países por onde a autora passou: entre a língua inglesa (preponderantemente), a francesa e a crioula. Para Glissant (2005): “as línguas crioulas provêm do choque,

da consunpção, da consumação recíproca de elementos linguísticos, de início absolutamente heterogêneos uns aos outros, com uma resultante imprevisível” (p. 25). Não é à toa que o *jazz* é constituído, prioritariamente, pelo improvisado – pelo fator do inesperado, do rizoma e não da raiz (no sentido de DELEUZE; GUATTARI, 1996). Estendemos o mesmo pensamento para o *hip-hop*, para o *rap*, para o *funk*, o samba; enfim, a vários ritmos oriundos de África em sua composição basilar. A era do rizoma é a terra, o que se rama no interno, não o que se estrutura no externo, na árvore. Para Deleuze; Guattari (1996):

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas (p. 16).

Portanto, o argumento central de nossa tese é o agenciamento como estratégia de ação no sistema, para subvertê-lo e/ou transgredi-lo: as *tricksters* transitam nesse espaço. A ideia de rizoma defendida pelos filósofos em questão constitui o pesadelo para o pensamento linear e dá protagonismo a sujeitos que experienciam e vivenciam o mundo, com sua circularidade, não com imaginadas retas.

5.2. *Midnight Robber*: a trickster pluriversal

Começando essa análise partindo do lugar de fala de Hopkinson: *Midnight Robber* é um romance de ficção científica, distópico, com alta voltagem de elementos culturais das ilhas caribenhas e do oeste africano. A própria Hopkinson, que nasceu na Jamaica, foi criada na Guyana e em Trinidad, antes de se mudar para o Canadá aos dezesseis anos de idade, informa que temas e idiomas afrodiaspóricos nas Américas na ficção especulativa²⁴² resulta de: "uma tentativa de subverter o gênero, que fala tanto da experiência do ser alienado, mas que abrange

²⁴² Speculative fiction is a broad literary genre encompassing any fiction with supernatural, fantastical, or futuristic elements. Disponível em: < <https://www.alluvium-journal.org/2017/03/15/jordan-kralls-speculative-fiction/>>. Acesso em 12/abr./2019.

tão pouca escrita pelas próprias pessoas alienadas”²⁴³ (SOYKA, 2000). Sendo assim, a escrita de *Midnight Robber* já caminha na subversão da linguagem.

A subversão da ficção científica em conjunção com a ficção especulativa de que Hopkinson faz uso representa algumas transformações no gênero literário, de acordo com as subjetividades de quem escreve, no caso, de um sujeito afrodiaspórico nas Américas. Sobre esse sujeito em relação às linguagens, Harrell (2008) argumenta:

Signifying, a tradição africana diaspórica de um ser que se julga melhor que os outros, por verbalmente amarrar hipérbolos oblíquas crescentes [...] com seu *crescendo-ing* na descrição de ‘um homem mau’. *Signifying* é um tropo importante nas tradições orais da África diaspórica, que geralmente evoca poder ao empregar tropos oratórios (GATES JR, 1988). No seu ensaio *Oral Power and Europhone Glory*, o autor e teórico Ngũgĩ wa Thiong’o (1998) identifica e elabora um conjunto de princípios ao analisar sistemas orais de comunicação e uma perspectiva na implementação desses princípios nos contextos diaspóricos africanos. Ele começa com um sistema estético oral (para ser explorado adiante em seu artigo) incluindo um soma de condições para a performance, o que chama de espaço arquitetônico, enquadramento temporal, e o equivalente oral para *mises-en-scène*²⁴⁴ e a relação com a audiência-performadora (HARRELL, 2008)²⁴⁵.

O poder que emana do falar do povo é aquele que encoraja Tan-Tan a enfrentar os infortúnios da própria vida, a ponto de intervir na vida dos outros a expansão de si mesma fracionada no outro. Por ser um sujeito em diáspora, em fragmentos, Tan-Tan intenta refazer seus fragmentos restaurando a vida de pessoas em situação de opressão. Desse altruísmo resulta uma apatia ao perceber que a

²⁴³ [...] an attempt at subverting the genre, which speaks so much about the experience of being alienated, but contains so little written by alienated people themselves. Disponível em: <https://www.sfsite.com/05b/mr81.htm>>. Acesso em 12/abr./2019.

²⁴⁴ A metalinguagem com os elementos que compõem a cena nas performances: personagens, iluminação, tom de voz, figurino, maquiagem, sonoplastia, entre outros. Disponível em: < <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a...da...mise-en-scene/22608>>. Acesso em 07/mar./2019.

²⁴⁵ *Signifying*, the African diasporic tradition of one-upmanship by verbally stringing together escalating oblique hyperboles, invigorates [...] with its *crescendo-ing* description of ‘a bad man’. *Signifying* is but one important trope in African diasporic oral traditions, which often gains evocative power by employing oratory tropes (Gates Jr, 1988). In his essay ‘Oral Power and Europhone Glory’, author and theorist Ngũgĩ wa Thiong’o (1998) identifies and elaborates a set of principles for analyzing oral systems of communication, and a perspective on the deployment of those principles in African diasporic contexts. He foregrounds an oral aesthetic system (to be explored later in this paper) including an account of conditions for performance, namely architectural space, time frame, an oral equivalent to *mises-en-scène*, and the audience-performer relationship. Disponível em: <http://eleven.fibreculturejournal.org/fcj-069-cultural-roots-for-computingthe-case-of-african-diasporic-orature-and-computational-narrative-in-the-griot-system/>>. Acesso em: 07/mar./2019.

busca pelo todo é inútil, pois a solubilidade de seus problemas não está na totalidade (a procura pelo coletivo), mas na sua própria descontinuidade. Desta feita, entendemos Tan-Tan como uma metonímia do exílio.

Para Walter (2009), “é impossível pensar e compreender as nações caribenhas sem tomar em consideração o processo que as criou: a transculturação” (p. 36). Desta feita, e trazendo a questão dos tropos de cultura mencionados acima, percebemos a incorporação de uma quantidade considerada de personalidades, mitos, lendas, comidas, músicas das ilhas caribenhas e do povo yorubá (oeste africano) no romance em questão. Trazemos algumas referências para fins de tornar a leitura mais palatável. Apesar disso, respeitamos os segredos do texto, típico de produções culturais contra hegemônicas (SOMMER, 1994).

QUADRO 04: Referências Culturais em *Midnight Robber*

REFERÊNCIAS	DENOMINAÇÕES	ORIGEM
Anansi	Deus africano, o que deu a história aos humanos, a capacidade de narrar. Mitologia do povo Akan (Gana, oeste africano) – dos vodun/voodoo, no contexto caribenho. Candomblé Jeje – estrangeiro – no contexto brasileiro.	Gana (oeste africano)
Dry Bone	Um tipo Duppy	Jamaica (Caribe)
Papa Bois	A figura central original do carnaval; é o deus da floresta, da natureza; um ancião protetor dos homens e dos animais.	Trinidad (Caribe)
Duppy	É um ser espiritual que transmite terrível pânico na população; um ser das trevas	Jamaica (Caribe)
Obeah	É mais prática de magia que Voodoo ou Santería; do povo Ashanti, oeste africano	Jamaica (Caribe); Oeste Africano (Gana e Costa do Marfim)
J'Ouvert	É a ligação mais próxima remanescente do <i>ole mas</i> dos tempos pós-emancipação da metade dos anos 1800, quando antigos escravizados ridicularizavam sua condição com corpos engordurados e com tornozelos acorrentados; de onde o <i>Midnight Robber</i> se origina.	Trinidad (Caribe)

Tamosi (Kabo Tano)	O Ancião; o Grande Pai; criou a grande árvore do fruto na Terra	Mito das tribos indígenas de Guyana (Caribe)
Douens	Os encantados: crianças que morreram antes de serem batizadas (com forma humana e cabeça com boné em forma de cogumelo e os pés virados para trás)	
Eshu	Orixá da transformação (mensageiro)	Nigéria (oeste africano)
Planeta Toussaint	Herói revolucionário haitiano Toussaint L'Ouverture – na revolução de 1791	Haiti (Caribe)
Cockpit County	Região na Jamaica	Jamaica (Caribe)
(Estátua de) Mami Wata	Deusa africana das águas	Nigéria (oeste africano) Ilhas caribenhas
(Coletivo) Sou-Sou	Específica forma de crédito e de colaboração	Oeste Africano
Tubman (filho de Tan-Tan)	Harriet Tubman (1822-1913) – abolicionista afro-americana e ativista política	Estados Unidos da América
(Corporação) Marryshaw	Teophilus Albert Marryshaw (1887-1958), nasceu em Grenada (ilha caribenha). É considerado o pai da Federação das Índias Ocidentais	Grenada (Caribe)
(Celebrações Semanais) Jonkanoo	Desfile tradicional de dança, música e fantasias; os mascarados são bem característicos e populares; originário do povo Akan, é bem comum em países caribenhos de língua inglesa	Oeste Africano (Gana; Costa do Marfim)
Half-Way Tree - planeta paralelo a Toussaint	Uma comunidade (bairro)	Kingston, Jamaica (Caribe)
Povoado de Sweet Pone	Sweet cassava pone – uma sobremesa de batata doce; “cassava” – uma espécie de mandioca	Barbados (Caribe)
Chigger Bite	Mordidas de ácaros da família <i>Trumbiculidae</i> , comum na Jamaica	Jamaica (Caribe)
Manicou Rat (criaturas nativas de Half-Way Tree)	Termo caribenho para um timbu	Ilhas Caribenhas
Chi Chi Bud	É uma canção <i>mento</i> , de Max Romeo: é um estilo de música folclórica jamaicana	Jamaica (Caribe)
Shak-Shak	Instrumento musical de	Trinidad (Caribe)

	percussão	
Benta	Instrumento musical e ritmo	Jamaica e Curaçao (Caribe)

Fonte: LEWIS (2003); GIKANDI (2016); DREWAL *et al.* (2008); BRETT (1868); MASON (1998); MORRISH (1982); CASSIDY; LE PAGE (2002); SIEFKER (2006); <<http://claudio-zeiger.blogspot.com/2012/01/anansi-aranha.html>>.

Analisando o Quadro 04, notamos que o princípio de transculturalidade perpassa as referências, vistas aqui como tropo da cultura. Compreendemos que a função disso é dupla: 1- jogo de resistência; 2- marca da escrita da diferença. Jogo da resistência porque o segredo, segundo Sommer (1994), é uma forma de reivindicação de identidade de grupos contra hegemônicos e tomados pelo narrador onisciente de forma fluida, direta, sem preocupação com as possíveis “incompetências do leitor”, conforme Sommer (1994) defende. Essa alienação a que Hopkinson se referiu, conota a ignorância generalizada da ocidentalidade diante de textos que representam os povos negros em diáspora nas Américas. Como escrita da diferença, analisamos como acertadas as escolhas do gênero literário e da ambivalência do espaço narrativo: de Toussaint, Tan-Tan é levada pelo pai para outro planeta, que é contíguo ao primeiro, mas que representa o exílio. Quantas pessoas negras nas afrodiásporas americanas não se sentem em “outro planeta” por decorrência das práticas de silenciamento estabelecidas pelas relações sociais?

Sobre a modernidade do romance e os engendramentos com o espaço híbrido do exílio, a professora e crítica fluminense Sonia Torres (2015) argumenta que “Nalo Hopkinson convoca elementos ‘canônicos’ da ficção científica [...] fundindo-os com uma multiplicidade de marcadores do legado colonial caribenho, resultando em uma narrativa de modernidade contracultural” (p. 47). Como toda ficção científica tende a ser mais baseada em fatos que na ficção, a conjunção entre ficção científica e fantasia, articulando a ficção especulativa (FRANÇOIS, 2017), que Hopkinson confere ao romance em questão anuncia a comunhão com as transculturalidades que constituem os elementos de composição da obra. A partir da leitura de Torres sobre *Midnight Robber*, compreendemos que a questão da ficção científica, ou melhor, especulativa (como já apresentamos) é uma paródia da cosmovisão eurocêntrica que é alienada sobre as cosmovisões afrodiáspóricas.

Citamos o *ole mas*, carnaval típico de Trinidad que oferece uma diversidade de tipos e símbolos associados, pela cosmovisão ocidental, a figuras demoníacas e do “mal”. A *trickster* Tan-Tan não conhece o “mal” alegórico do cristão branco. Assim, ela se veste de uma figura dessa manifestação tradicional popular e se torna

a Midnight Queen para combater o verdadeiro “mal” que grassa o paralelo espaço planetário Half-Way Tree: estupro, espancamento, abandono, alcoolismo, depressão, assassinatos, entre outros. O enredo demonstra uma espécie de estória de uma heroína que combate a vilania na sua comunidade. Pelo contrário, Tan-Tan é uma mulher simples alijada de lar e de seu lugar de origem, marcada pela violência de gênero e dos afetos familiares como peças fragmentadas que coexistem nos habitantes do povoado em que vai se refugiar.

Sendo assim, compreendemos que a protagonista apresenta vestígios de heroína, que representa o povo, não pelas marcas de um caráter nobre e manifesto pela finitude funesta (KOTHE, 1987). Referimo-nos a uma narrativa épica na contemporaneidade, perpassada pela transculturalidade e pela des-/decolonialidade. Pois, Tan-Tan demonstra uma honestidade nas suas ações heroicas, em detrimento da moral e da ética ocidentalizadas; Tan-Tan engravida do pai, por vias do estupro, mata-o por acidente e passa a viver em fuga. No entanto, a trajetória grandiosa de seus feitos, o reconhecimento de seu poder, apesar dos colonizadores e da voz renitente em sua cabeça (o Exu) que manipula a todas as criaturas do Planeta Toussaint e do seu paralelo, Half-Way Tree. Essa voz, manifestada na narrativa como um narrador autodiegético, é controladora e representa o paradigma colonial.

Para Ramalho (2005), o gênero épico “ênfatiza a dupla instância de enunciação: a elaboração da matéria épica (fusão de referentes históricos e míticos), a coexistência dos planos histórico, maravilhoso e literário” (p. 14). Caminhando nessa lógica, *Midnight Robber* se enquadra nos sentidos das enunciações e composições. Porém, a marca da diferença do cânone está na forma como a matéria épica e a coexistência dos planos se entrelaçam. O romance de Hopkinson traz elementos do mítico e do histórico (de matrizes africana e caribenha diaspórica); há a coexistência da fantasia, da ficção especulativa e distópica; há a heroína como representante do povo e sua grandiloquência, sua composição é uma paródia da figura mítica do Jonkanoo, o Midnight King, não havendo, portanto, o apelo romanesco de uma encarnação do “bem” que irá salvar o mundo. Sendo assim, essa heroína não assume o lugar da jactância e da errância fatídica do herói épico clássico trágico: Tan-Tan, antes, comunga com os saberes do povo e este colabora com a concretude de seus atos (a exemplo de seus amigos douens e Chichibud).

Ramalho (2005) continua seu argumento sobre o épico moderno e advoga a causa de sujeitos subalternos constituindo a epicidade e valores heroicos, pois são

“bastante conscientes de sua condição culturalmente subalterna, que busca o resgate da dignidade e a preservação de sua cultura obliterada pelo colonizador” (p. 15). Concordamos quando a estudiosa cita a consciência da condição subalterna, porém não entendemos que a heroína Tan-Tan tenta fazer um “resgate da dignidade”, em “preservar sua cultura”. Mais do que isso, compreendemos que esta heroína é ela mesma, em sua pluriversalidade e em inter-relações com os habitantes do lugar em que habita no seu presente, não um ser extirpado das relações sociais e linear, unificado. Há em Tan-Tan um revisionismo do mítico e do histórico que caminham em paralelo, assim com Toussaint e Half-Way Tree, mas que se (trans)cruzam, ora pelas vozes múltiplas (apesar do narrador autodiegético, Tan-Tan tem ações e pensamentos próprios), ora pela marginalidade em que se encontra.

Bem fracamente **tanto o exu dela como o exu mecânico** disseram juntos, “Espera, jovem senhora, cancela o aborto”. “Não!”, gritou Antonio. Tan-Tan sentiu um pequeno estalido! Dentro da sua orelha. Ela se sentiu zozza. “O aborto falha...” sussurrou o exu²⁴⁶ (HOPKINSON, 2012, p. 75).

No trecho grifado na citação, evidencia-se o confronto de pensamentos da voz narrativa manipuladora e dos pensamentos próprios da *trickster*, de forma a conotar o desconforto e a não aceitação do domínio de si. Neste trecho, notamos uma dupla opressão de gênero e de colonialidade expressa pelas vozes do pai e da voz internalizada do colonizador. Em se tratando de colonização e relações de poder, o pai, mesmo também oprimido pela condição de colonizado, invade o corpo de Tan-Tan como se este fosse propriedade sua pela relação pai-filha, além de tratá-la como a uma amante. Lê-se na passagem: “o que quer que aconteça, tu é minha garotinha, viu? Minha do-docinho²⁴⁷ querida, **venha como a lone fazia quando ela era uma coisinha doce**²⁴⁸” (p. 75). Lone é a mãe de Tan-Tan que traiu o pai e este matou seu amante. As razões pelas quais aconteciam esse adultério não são colocadas, mas sabemos que Antonio também era um adúltero, tanto com a mãe da protagonista, como com a então esposa do agressor. No trecho acima,

²⁴⁶ Very faintly both her eshu and the building eshu said together, “Hold on, Young Mistress, shift aborting”. “No!”, shouted Antonio. Tan-Tan felt a little pop! Inside her ears. She felt dizzy. “Abort fail...” whispered eshu.

²⁴⁷ *Doux-doux*, do francês, doce, macio. Por respeito à característica de duplicidade silábica do falar africano em diáspora nas Américas, optamos pela tradução “do-docinho”.

²⁴⁸ Whatever happen, **you is my little girl**, you hear? My doux-doux Darling, **come in just like lone** when **she was a sweet little thing**.

percebemos que, além do uso de pronomes de posse, há o toque abusivo e não consentido do corpo da vítima. Tal fato remete ao que Foucault (1979) preconiza sobre as práticas do micropoder e o caráter de escolha desse exercício, em uma relação de contingência: o pai é perseguido por um crime que cometera pelas autoridades do universo paralelo de Toussaint (lugar de submissão), por um lado; por outro lado é o prefeito do povoado de Cockpit County e o molestatador da própria filha (assumindo lugares de poder e dominação).

Como reação involuntária de Tan-Tan a esse vilipêndio do pai e da voz do colonizador na sua cabeça, lembramos o caráter traumático das relações colonialistas como descritas por Fanon (2008). A passagem “ela se sentiu zozna” conota a relação conflituosa que a personagem estabelece com seus opressores. Ademais, ratificamos as considerações de Fanon (2008) em ressaltar a crueldade do impacto da colonização e do imperialismo (no sentido de Spivak, 1994) na psique de um sujeito, no nosso caso, de uma mulher sob dupla tirania: os desdobramentos são internalizados, a voz na consciência de um lado (colonizador), a gravidez de outro (imperialismo parental). Reforçamos, com isso, a natureza metonímica de Tan-Tan como exílio: da alma e do corpo.

Em exílio de si, confusa e desorientada, Tan-Tan ainda na condição de subalternidade, estranha as mudanças de atitude do pai e se questiona, primeiro passo para as **transAÇÕES** combativas se concretizarem, em que também se observa a passagem para a vida adulta e a conscientização da sua condição:

Não tinha mais a babá com suas estórias de Anansi; não tinha mais lone e seus vestidos que usava. **Não tinha mais o exu.** Papai tá burro, como se não soubesse de mais nada de resposta. Ela e Antonio não pareciam diferentes, mas Tan-Tan podia sentir a mudança, **a virada que a torre tinha feito dentro dela, sente seu coração começar a endurecer para seu papai** que não podia dizer a ela onde estavam, que não podia fazer que tudo ficasse bem de novo. Ela sentia que não o conhecia mais. Ele estava certo. Uma vez subindo a half-way tree, tudo muda²⁴⁹ (HOPKINSON, 2012, p. 77).

A narração nesse trecho é muito particular: há uma voz onisciente que retrata os sentimentos e as percepções de mudança na vida de Tan-Tan, pós-exílio; há a voz

²⁴⁹ No more Nursie with her 'nansi stories; no more lone and her pretty dresses-them. **No more eshu.** Daddy gone stupidee, like he ain't know the answer to nothing any more. She and Antonio didn't look no different, but Tan-Tan could feel the change the shift tower had made inside her, feel her heart begin to harden against her daddy who couldn't tell her where they were, who couldn't make everything all right again. She felt she didn't know him any more. He was right. Once you climb the half-way tree, everything change-up.

de Tan-Tan em discurso direto livre como se esta fosse uma narradora onisciente intrusa²⁵⁰ que rouba a fala do narrador heterodiegético. Após a chegada de Tan-Tan a Half-Way Tree essa narradora intrusa se torna mais frequente. Somado a isso, na frase “não tinha mais o exu”, notamos o livramento do narrador autodiegético e manipular, vez que Tan-Tan havia deixado Toussaint, a comunicação artificial e intrusa havia perdido o contato. Esse afastamento conota a tomada de consciência da protagonista, como se esta fosse ouvir a própria voz dali em diante, conforme se lê em “a virada que a torre havia feito dentro dela”. Essa transformação interna consiste em uma incredulidade, percebemos isso pelo tom nostálgico que a narração imprime (não tinha mais a babá ou a imagem da mãe se vestindo ou o “daddy”, papai – termo infantilizado, mas carinhoso, para se referir ao progenitor); ao mesmo tempo, há uma crescente constatação da realidade que se abria diante de sua forma de conceber as coisas. O choque da perda do lar e da fase telúrica da infância representa a passagem da vida infantil para a vida adulta, feita precocemente, pois Tan-Tan só tinha sete anos de idade quando experimentou o exílio. Acrescentamos que há a corroboração da saída do mundo utópico e futurista Toussaint para a realidade distópica de Half-Way Tree, em que há a presença de monstros, míticos ou não, representando a extrema violência que assola o novo espaço que Tan-Tan habita. Portanto, a passagem da personagem da infância (utópica) para a maturidade (distópica) consiste na marca de seu exílio que será alimentada pela constituição da *trickster* mais a frente, como estratégias de burlar a acirrada pobreza, entre outras opressões de gênero e raça.

Sobre a questão do tropo de cultura – forma de reivindicação de identidade, conforme já havíamos assinalado – notamos o autor implícito na narração que segue, de forma a salientar um diálogo com o público leitor (aquele incompetente?, de acordo com Sommer, 1994?): “estória de 'Nansi story? Outra hora eu vou falar sobre Brer Anansi, o homen-aranha, o *trickster*. Tanto que você tem que aprender! Mas, mim vai ensinar você²⁵¹ (HOPKINSON, 2012, p. 82). É muito comum o caráter pedagógico de texto contra hegemônicos, tanto para a população em geral, quanto para a própria comunidade, visto que as instituições preterem os saberes de povos

²⁵⁰ Usamos o termo, de acordo com Zilberman (2012), para quem: “[...] para o narrador onisciente intruso e o narrador onisciente neutro, não há distinção de ponto de vista, mas de voz narrativa [...] sob as considerações de Genette” (p. 122).

²⁵¹ 'Nansi story? Another time I go tell about Brer Anansi, the spider man, the trickster. So much you have to learn! But me go teach you.

afrodiaspóricos aos saberes do acervo cultural e ideológico eurocêntrico. O fato de não haver notas de rodapé que expliquem os tropos de cultura no romance de Hopkinson de 2000 demonstra uma atitude firme de endereçamento ao público específico e reforça o quanto o *outsider* (nesse caso, o branco) deve procurar aprender os saberes que não lhe foram ensinados nas escolas, nas igrejas, na família, entre outros. François (2017) lembra: “o livro está repleto de símbolos e relíquias da diáspora africana, especialmente do Caribe e lida com o surgimento da internet com a previsão do uso potencial disso e da inteligência artificial em preservar os ditos símbolos e relíquias²⁵²”. Lembrando que o romance foi publicado em 2000, o advento da internet estava em seu auge e não havia uma abrangência tão difundida como nos anos pós-2010. Portanto, o uso de ferramentas eletrônicas e novas mídias pelo gênero literário escolhido reforça a ideia de que todo saber pode circular na rede mundial cibernética – mesmo que por meio virtual, paralelo à “vida real, registrando a resistência – e ratifica o desinteresse de leitores que, apesar da incipiente democratização dos saberes, continuam ignorando novas formas de conceber o mundo. Por último, acrescentamos que o uso da ficção especulativa funciona como uma paródia à ficção científica, no sentido que conota a branquitude europeia em todos os pluriversos possíveis no futuro.

Moïse (2014), ao analisar dois romances de Hopkinson, a saber: *Brown Girl in the Ring* e *Midnight Robber*, chama a atenção para a questão da SF como um gênero espacial que “faz as ligações entre diáspora, deslocamento e distopia, bem como a consequente reconstrução do espaço em relação a gênero e identidade²⁵³” (p. 82). Acrescentamos a isso, as relações de poder em classe e em raça. Essa reconstrução do espaço, assim como compreendemos, é dada pelas estratégias utilizadas para driblar a condição desfavorável em que um sujeito deslocado se encontra. E esse deslocamento transpassa as fronteiras do geofísico, atingindo o político: é projeto de Estado a manutenção de inequidades sociais para a retroalimentação do sistema capitalista que determina quem produz e quem usufrui dessa produção. Portanto, não há um deslocamento utópico e sim, distópico, como

²⁵² The book is rife with symbols and relics of the African diaspora, especially from the Caribbean, and handle’s the onset of the internet with the foresight to see the potential use of it and artificial intelligence in preserving said symbols and relics.

²⁵³ Makes the links between diaspora, displacement, and dystopia, as well as the consequent reconstruction of space in relation to gender and identity.

afirma a estudiosa acima. Como ilustração para essa discussão, trazemos o seguinte trecho: “Kabo Tano dá a eles comida para comer, procurando pelo tipo de comida que Kabo Tano providencia e chama seu nome. Mas, não tem ajuda para eles [...] ‘Kabo Tano! Escuta nós! Kabo Tano! Salva nós!’ Nenhuma resposta²⁵⁴” (HOPKINSON, 2012, p. 83). Notamos que há a esperança de ter alcançados os pedidos para minimizar a fome pelo ser mí(s)tico. Porém, longe do caráter mágico das grandes tragédias gregas, não há a intervenção dos deuses nesse clamor. Tan-Tan experimenta o desencanto e decide transgredir as regras com fins de sobrevivência.

Antes de continuarmos com nosso argumento, gostaríamos de ressaltar o traço linguístico da língua inglesa pelo uso de um sujeito em diáspora africana que insiste em demarcar esse idioleto²⁵⁵ como lugar de fala: a dupla negativa (“ain’t no”), uso do pronome sujeito no lugar do pronome adjetivo (“hear we”), são alguns exemplos. Antes de ser um “desvio da norma culta”, entendemos que esta questão marca a enunciação da heroína desse épico pós-moderno, tanto no aspecto histórico, quanto no cultural. Além disso, há a cristalização do discurso da narradora onisciente intrusa, que passa a ser homodiegética expressa pelo uso de seu idioleto.

Voltando à circularidade de nosso raciocínio, Tan-Tan, paulatinamente, vai se educando a roubar, única forma encontrada para ter acesso à comida. Marcamos que a atitude foi tomada por escolha da personagem e não assumimos o papel de julgar, até porque para *tricksters* não há barreiras, nem as físicas nem as sociais ou comportamentais; apenas destacamos as relações de poder, envolvendo classe, que contribuem para certas tomadas de decisão. Vejamos o trecho: “Kabo Tano tinha pena das crianças, mas sem sua comida em suas barrigas, ele não podia instruí-las²⁵⁶” (p. 83). A condição de miséria e os contrastes da quimera com a realidade estabelecem uma relação de descrença com a fé unilateral (do pedir e ser atendido). Tan-Tan toma uso do espaço do mágico, disposto pela pluriversalidade

²⁵⁴ Kabo Tano give them food to eat, looking for the kind of food Kabo Tano does provide and calling his name. But it ain’t no help for them [...] ‘Kabo Tano! Hear we! Kabo Tano! Save we!’ No reply.

²⁵⁵ Jamaican Patois, known locally as Patois (Patwa or Patwah) and called Jamaican Creole by linguists, is an English-based creole language with West African languages. Jamaican Patois is the language that is used by most Jamaicans in casual everyday conversations while Standard English is normally reserved for professional environments (In: < <http://jamaicanpatwah.com/b/how-to-speak-jamaican-patois#.XMdIxVRKjiU>>).

²⁵⁶ Kabo Tano take pity on the children, but without his food in their bellies, him couldn’t instruct them.

do romance, e tece relações com os animais, espaço *in natura*, para configurar suas transAÇÕES para burlar a fome. Como intervenção direta de Kano Tano (através da ganância do brer pig e da agilidade do brer rat), Tan-Tan se reveste das habilidades dos animais míticos e comete os roubos, alimentando a si e ao pai. Sendo assim, alimentada pelos saberes ancestrais da afrodiáspora, a pequena protagonista vai crescendo e se tornando a *trickster* da maturidade.

O roubo também tem o significado de tomar para si tropos culturais que vão forjando o caráter de Tan-Tan. Ela toma para si a sabedoria do ancião Kabo Tano e a ganância e a agilidade dos animais, instrumentos do protetor maior para interceder sobre a protagonista. Em tempos utópicos, os vividos em Toussaint, seu pai era o prefeito de Cockpit County, em Toussaint, e nada faltava a Tan-Tan: empregadas que faziam todos os seus gostos, uma mãe e um pai afetuoso e generoso. Ainda que de posse de tudo, Tan-Tan já apresentava habilidades que seriam convertidas para seu benefício em tempos distópicos e da escassez (em *Half-Way Tree*): a de roubar e a de transferir para o simbólico, o brincar de bonecas, uma representação de si, conforme se lê em:



Tan-Tan poderia roubar oito valetes de baixo da bola antes de quicar e nunca perder uma pegada [...] ela tinha uma boneca favorita; a que usava uma capa de seda vermelha, calça preta de toureiro, uma camisa branca de bandido e carregava duas pequenas armas dentro da alça de coldre em volta da cintura minúscula²⁵⁷ (p. 79-80).

O que salta aos olhos é que a construção da *trickster* já se fazia em tempos utópicos, pois havia os traços tanto simbólicos, quanto representativos em Tan-Tan. A miséria, a violência de gênero, a perda da afetividade e o assalto de sua infância são dispositivos que engatilharam e dispararam as transgressões performizadas pela *trickster*, caracterizando o pluriverso distópico em que se encontrava refugiada.

Uma peripécia²⁵⁸ que irá acirrar as transAÇÕES de Tan-Tan é o patricídio, por acidente. Os constantes estupros de seu pai, dos nove aos dezesseis anos, acarretaram um ato supremo de autodefesa: o assassinato do genitor. A *trickster* que se encontrava em construção assume seu *ethos* totalmente quando

²⁵⁷ Tan-Tan could thief eight jacks out from under the ball before it bounce, and never miss a catch [...] she had a favorite dolly; the one wearing a red silk cape, black toreador pants, a white bandit shirt, and carrying two little tiny guns in in holsters strap round it tiny waist.

²⁵⁸ Do grego *peripeteia* – uma guinada nos acontecimentos da narrativa que definem o rumo dos desfechos da narrativa, em *Poética*, de Aristóteles.

experimenta o segundo exílio que é a fuga do lugar que a acolheu para rumos incertos e nômades. Lê-se no trecho:

O vento cantou passando pelo rosto de Tan-Tan. A brisa soprou para longe suas lágrimas. O frio e fresco ar clareou um pouco da neblina do seu cérebro. Tan-Tan, o Midnight Robber estava se elevando no seu reino, livre de pensamento, nada a temer. *Doce carro, hora de partir*. Ele riu alto. Mas, o vento soprou o riso da sua boca e o levou embora. *Antonio tá morto*, a Tan-Tan Má sibilou para ela. *Você matou ele, Quando você leva um, você deve dar dois de volta*²⁵⁹ (p. 175, grifos da autora).

Percebemos uma ambivalência, diferente da natureza dúbia de *tricksters*: por um lado, Tan-Tan está muito feliz com a morte do pai, com as possibilidades de liberdade e de alívio por se dar conta de que o seu abusador não a incomodaria mais; e por outro, uma voz extradiegética (no modo onisciente intruso), lembrando do ato cometido e carregando culpa e ameaça para a mente livre de uma *trickster* admitindo que o “Midnight Robber estava se elevando do seu reino”. Esse tipo de sentimento é típico de um ser em fragmento que carrega em si as aventuras do novo, da liberdade, caminhando lado a lado com as marcas do passado opressor que continua a perseguir as consciências por meio dos efeitos psicológicos e ideológicos da colonização, nesse caso, a culpa, o medo e o total pessimismo do porvir.

As aventuras de Tan-Tan vão se desenrolando sob o pretexto de fazer justiça àqueles que sofriam opressão e eram indefesos, como ela em sua infância. Porém, havia a voz renitente de seu “alter ego”, a voz cerceadora dessa consciência manipuladora, uma nova “Granny Nanny” no espaço do exílio. Tan-Tan subvertia a ordem, tirando muitas pessoas de situações de desigualdade. Porém, não transgredia a ordem por não conseguir romper com a condição de opressão dos seus protegidos. Assim como Kano Tano não pudera oferecer-lhe comida quando padecia de fome. A questão do sujeito fragmentado é a incapacidade de remediar o próprio passado, esquecendo-o. Ao contrário, as lembranças devem permanecer para que a cura seja atingida, através do único enfrentamento possível para si: a viúva de seu pai, sua madrasta. Tan-Tan usa seu opressor (seu passado) a seu favor, desnudando para sua arqui-inimiga todos os acontecimentos e revelando o fato do assassinato por legítima defesa. Ao resolver essa questão, a heroína retira

²⁵⁹ The wind sang past Tan-Tan's face. The breeze blew away her tears. The cold, crisp air cleared a little of the fog from her brain. Tan-Tan the Midnight Robber was soaring out above her kingdom, free from thought, nothing to fear. *Sweet chariot, time to ride*. She laughed out loud. But the wind blew the laugh from her mouth and carried it away. *Antonio dead*, Bad Tan-Tan hissed at her. *You kill he, When you take one, you must give back two*.

sua capa, veste-se de si mesma e agencia a maior transgressão: a solubilidade da fatalidade. Por fim, não houve erros, só acertos. Ao invés da errância, a restauração da paz; a reconciliação entre “heroína” e “vilã”.

Chegando ao final das venturas e desventuras de uma *trickster* na busca do autoconhecimento e da cura, no lugar da morte, a vida: nasce o filho de Tan-Tan, fruto da relação abusiva com o pai: “Tubman”. Tan-Tan se surpreendeu, por ter surgido o nome tão rápido. Ela não tinha pensado de como chamá-lo. Ela sorriu para Mellonhead²⁶⁰” (p. 329). O aparente “final feliz” da trama não confere uma alegria eterna e utópica, mas, antes, um renovar de forças e uma reconstituição da subjetividade de um sujeito em diáspora. Não pela ideia do unívoco, mas da convivência pacífica consigo mesma em suas pluriversalidades. Terminamos esse capítulo com as palavras de Hopkinson, na íntegra, sem traduções.

“Tubman: the human bridge from slavery to freedom. She give you a good name, doux-doux. A seer woman might have name you that. Sleep, Tubman” (HOPKINSON, 2012, 329).

²⁶⁰ Tubman”. Tan-Tan surprised herself, coming out with it so quickly. She hadn’t been thinking of what to call him. She smiled up at Mellonhead.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim de cada trabalho, perguntamos: o que aprendemos com isto?; Qual a perspectiva para o que vem depois? Entendemos que concluir um trabalho dessa natureza é fechar um ciclo de aprendizagem, exercitar a leitura de mundo e caminhar para a maturidade acadêmica. Nenhum doutoramento constitui o projeto de maior relevância na vida de acadêmicas/os, mas o ritual de passagem de um processo de acúmulo de informações, epistemologias e metodologias para, posteriormente, ir construindo o olhar analítico e arguto de pesquisadoras/es experientes. No entanto, terminar essa etapa se traduz em muita alegria pela superação da solidão de uma tese.

Iniciamos nossas apreciações finais, sem conclusões exatas, explicitando a estrutura da tese. Optamos pelo início de cada capítulo por uma discussão preliminar com base na Filosofia por entendermos que esta área do conhecimento é a mola propulsora para qualquer atividade mental e de raciocínio e que constitui uma boa ferramenta para a reflexão e depuração das considerações sobre o assunto de cada seção. Em cada capítulo há dois subcapítulos, dispostos da seguinte forma: capítulos 1 e 2 – apresentação e discussão teórica; propostas metodológicas para a apreciação do *corpus*, respectivamente; capítulos 3, 4 e 5 – discussões das categorias a serem demonstradas e discutidas no subcapítulo posterior, em que consta a análise em si de cada romance. A quantidade significativa de notas de rodapé se justifica pela necessidade de traduções tanto do *corpus* (não há traduções para a língua portuguesa das obras em questão até a presente data, de nosso conhecimento) quanto do aporte teórico-crítico que subsidiaram nossas pesquisas (composto, em sua maioria, por textos em língua inglesa).

Entendemos que o papel da Crítica Literária é a sugestão/proposta de formas de leitura, portanto um panorama geral e descritivo de cada romance não foi mérito de nossas preocupações. A linha de raciocínio para cada capítulo de análise foi guiada pela categoria que apresentamos e selecionamos trechos dos romances que dialogavam com o argumento levantado, buscando não separar formulações teóricas de análises literárias. No romance de Erdrich, por exemplo, focamos na narradora e em algumas personagens que julgamos cruciais para o *storytelling*. Já no romance de Morrison, o que nos importou foi a relação de Sula-Eva; Sula-Nel

como forma de ressaltar a condensação e o deslocamento (metáfora e metonímia), sob o uso do *Womanist sass*, nessas relações, respectivamente. No romance de Hopkinson, foram enfocados o contexto multi(trans)cultural na constituição de Tan-Tan, com fins de reforçar a questão do sujeito em diáspora.

O primeiro capítulo apresentou um elenco de estudos e pesquisas sobre a figura *trickster* que transitou entre o tratamento simbólico dessas figuras em textos da oralidade de nativo-americanas/os, através do mito como forma de arquétipo e da tradição; e textos da política cultural compreendendo a questão política de discursos e de lugar de representação. Do mito à representação, expressa no texto literário por meio da voz narrativa e/ou do personagem, entendemos as *tricksters*, e marcamos o lugar do feminino na nossa perspectiva por uma questão de lugar de fala, como operadoras de agenciamentos capazes de subverter e/ou transgredir paradigmas de opressão concretizados nas relações de poder que estabelecem a discriminação e a injustiça social em gênero, raça e classe. As propostas metodológicas de análise se baseiam em tropos de ironia ou da cultura, como vias de subverter ou transgredir uma dada ordem hegemônica; e na crítica feminista interseccional e da política cultural na investigação de personagens nativo-americanas e negras e suas estratégias de subversão e/ou transgressão.

O segundo capítulo versou sobre alguns aportes teórico-filosóficos que norteiam as epistemologias desta pesquisa, assim como um traçado analítico de obras das escritoras sugeridas para a composição do nosso *corpus*. Entendemos as relações de poder, calcadas nos pressupostos de Foucault (1979), como práticas, usos de instrumentos que conferem opressão a um dado grupo. No que tange às categorias sobre as quais funcionam essas relações de poder, reconhecemos gênero, raça, classe e sexualidade como as que mais são acometidas por discriminações e injustiças dentro do escopo da sociedade excludente. Para uma melhor contemplação dessas inequidades relacionais, lançamos mão de estudos e críticas da Política Cultural, sob a perspectiva da interseccionalidade. Tais estudos demonstram como as relações de poder atingem grupos contra hegemônicos, através de análises histórica, social, psicológica, política, cultural e relacional. Ademais, esses estudos constroem epistemologias que subsidiam as práticas de combate a essas opressões, na busca da reparação, da equidade e da justiça social. Desta feita, é de suma importância que o olhar de nossas análises partam dessas

epistemologias por uma questão de coerência e respeito aos nossos objetos de estudo e em consequência do lugar a partir do qual falamos.

O terceiro capítulo teve o intuito de investigar as práticas de *storytelling* no romance *The Antelope Wife*, de Louise Erdrich (1998), como resistência do povo Ojibwe no espaço des-/decolonial dos EUA. No processo de des-/decolonização, o fragmento desestabiliza a linearidade das composições, seja de espaço-tempo, seja de subjetividades. Assim, acrescentamos às discussões anteriores, que o *storytelling* é o elo entre a ancestralidade, representada pelas focalizações em personagens mí(s)ticas; e a contemporaneidade, expressa pela voz narrativa. Percebemos que a narradora central, Cally Roy, registra as vozes ancestrais que são permeadas por elementos mágicos representativos da cultura Ojibwe, no norte dos EUA. Localizada na cidade de Minneapolis, no estado de Minnesota, o tempo narrativo está na contemporaneidade. Porém, com o uso da técnica de *flashback* e como a focalização em outras personagens, o foco central privilegia a multivocalização narrativa, de modo a enfatizar as vozes tradicionais e o *storytelling* de momentos mágicos que é imbuído dos registros da coletividade.

Logo no início do romance, o tecer miçangas na colcha (artesanato típico dos Ojibwe) estabelece o entrelace de povos nativos no espaço híbrido da des-/decolonialidade, a convergência de culturas. Sendo assim, entendemos que o uso de tropos da cultura pelas multivozes narrativas garante o caráter *trickster* desse romance, em sua maior parte. A esposa do antílope, misteriosa e carinhosa, é tratada como um ser mítico, que desposa um homem metade antílope, como um amálgama da relação homem-animal. O *storytelling* é atestado em momentos em que a narradora central afirma: “tudo é como eu contei” (ERDRICH, 1998, p. 240). No entanto, a focalização recai sobre as personagens de um passado, que é ao mesmo tempo o passado histórico da infância de Cally Roy e o passado mítico das inscrições do povo Ojibwe desde a invasão do branco colonizador. Neste ponto, as raças divergem, sobretudo, na passagem em que um soldado da cavalaria dos Estados Unidos sequestra uma criança Ojibwe, pois gera o imbricamento com duas famílias Ojibwe: os Showano e os Whiteheart Beads. A convergência dá-se pelo encontro das raças e a divergência pelas relações que se estabelecem: os Roy invadem a territorialidade Ojibwe com a violência. Porém, o caráter *trickster*, através da voz narrativa, confere o lugar de passividade ao colonizador. Diferente da história oficial, o branco é assimilado pela nativa-americana que o domina. Como um mito de

formação, a *trickster* de *The Antelope Wife* subverte os discursos oficiais sobre o povo Ojibwe imprimindo o lugar de protagonismo aos, até então, chamados “povos vencidos”. Somado a isso, a narradora central (*trickster*), que abre espaço para a multivocalização do *storytelling*, transgride com a cosmovisão do branco ao inserir elementos culturais pertencentes aos saberes de seu povo. O povo Ojibwe venceu o branco através da resistência, pela força dos seus ancestrais que são o esteio de sua cultura.

O quarto capítulo destacou o romance *Sula*, de Toni Morrison (1982) e as estratégias de enfrentamento às relações de poder, expressadas em gênero, raça e classe. *Sula* não é uma mulher de fácil digestão. E dizemos digestão porque essa mulher se posiciona de forma a ser engolida sem ser compreendida, sem ser vista. A sociedade tacanha e dogmatizada não chora por sua morte, ela executa um papel que as instituições impõem. Por dentro, guardam o luto de si mesmos, cada um que compareceu ao enterro da *trickster* escandalosa, de risada farta e marcada com flor na cara e nome plurisemântico. O enfoque recai na constituição da personagem e suas relações com duas outras personagens: sua avó e sua amiga de infância. Que impactos tem uma *Sula* para Bottom? Que revoada de pássaros ela representa? É tão intensa sua proposta de liberdade que sua presença é considerada uma praga. A doença *Sula* é o remédio para as estruturas de opressão que habitam cada pessoa da região e dos seus arredores. Não, *Sula* não é uma mulher fácil, se essa facilidade implica no calar diante da opressão e assumir as dores e as amputações de corpo-mente-alma-afeto ou na subserviência ao marido, à escravidão do lar perfeito e a uma religião. *Sula* encarna os males existentes na comunidade apartada de Medallion, por isso ela é rechaçada e deve ser extirpada do convívio social. Quem a fez *trickster*? Qual a função dessa figura, afinal? “Um mal necessário”?

As relações Eva-*Sula* e Nel-*Sula* são investigadas nas análises no intuito de compreender as *tricksters* e suas estratégias de enfrentamento das opressões. Em primeiro lugar, Eva Peace é a matriarca, aquela que representa os antepassados: abandonada pelo marido, mulher negra, pobre e com três filhos para criar. As táticas de sobrevivência são suas armas, porém seus meios conferem subversão ao sistema, da seguinte forma: 1- ao amputar a perna, o motivo não é explícito, mas inferimos que foi para a venda e com o dinheiro alimentar seus filhos; ao queimar o filho para impedir a continuidade de sua dor. Percebemos subversão, pois estas não são atitudes consideradas decorosas para uma mãe. No entanto, não consiste

transgressão, vez que Eva imputa dor a si e aos seus por suas estratégias atingirem somente a si e não aos agentes causadores das opressões; Eva não seria a *mater doloris* da humanidade? Em contraposição, Sula reage com agressividade, usando a *sass language* com a avó, sendo uma agente de memória, reavivando lembranças dolorosas para a matriarca. Esta última considerava legítimas todas as suas atitudes e, por causa das quais lhe caberia respeito, amor e devoção da neta. A *trickster* Sula utiliza da inversão de valores (os que concernem a gênero e classe) para libertar a avó, através de uma relação de contiguidade, mesmo que rompendo com os laços afetivos impostos pelos papéis sociais.

Em relação à Nel Wright, Sula rompe com as fronteiras do silenciamento, o mesmo que as uniu: a culpa as unia, o compartilhamento de um crime que não haviam cometido. A complementaridade das personagens é registrada em vários momentos da narrativa, desde as descrições de suas características, até o *modus vivendi*. Nel Wright – Norte dos direitos; Sula Peace – Sul da paz, uma observação irônica, vale salientar. Questões de gênero e raça estão bastante presentes nos confrontos que Sula traz para Nel e Jude (seu marido), como o adultério. Como elemento desencadeador da transformação de Nel, a traição da amiga de infância reforça uma dor guardada por anos; o fato encorajou Nel a agir na trama, a encarar quem a oprime, a sair do lugar da mulher subserviente e “bem-educada”. Ao subverter os papéis sexuais e de afetividade, Sula transgride a instituição do casamento e do lar. *Sass language*, *back talk*, *Womanist* atitudes são meios linguísticos, discursivos e performáticos com os quais a *trickster* se movimenta na narrativa.

O quinto capítulo apresentou o campo do fantástico distópico da jamaico-canadense Nalo Hopkinson. Caminhando em terreno da ficção científica, a realidade interplanetária em que as fronteiras tempo-espaço são constantemente transponíveis, a *trickster* Tan-Tan se desloca nos espaços trans(multi)culturais entre elementos do oeste africano e das ilhas caribenhas. Quando menina, a protagonista vivenciou o adultério do pai e da mãe, o exílio, o estupro do pai alcoólatra e a gestação decorrente disso e a tentativa de aborto. Sobrevive a tudo, testemunhando e agenciando transgressões. De Toussaint a Junjuh Village, em New Half-Way Tree, entre aliens e universos paralelos, a *trickster* aprende que viver é lutar pela sobrevivência. Por autodefesa comete patricídio. Defendemos que Tan-Tan é a metonímia do exílio: fragmentos por todas as partes. Suas transAÇÕES consistem

em ultrapassar os efeitos danosos da colonização: seja do seu lugar, seja do seu corpo, seja da suas afetividades e subjetividades.

Não se espera encontrar narrativas fáceis advindas de mulheres da afrodiáspora nas Américas. Tan-Tan representa cada mulher negra assassinada, estuprada, espancada, humilhada e silenciada em cada caveirinha que se encontra no chapéu da *Midnight Queen*. Ela furta cada momento de opressão e injustiça convertendo a dor em risos de carnaval. A *trickster* sem lar refugia-se nas territorialidades de *aliens*, os *outsiders* que a acolhem ao contrário dos humanos, que a destroçam, à exceção de alguns companheiros; claro, sempre há de haver os subversivos. Sujeito em trânsito, como supostamente cabe a uma exilada, Tan-Tan se veste de heroína em defesa dos fracos e oprimidos. O que não se espera é que essa heroína busque alento das próprias dores na tentativa de curar os males alheios.

O símbolo da árvore, local de acolhimento de Tan-Tan, representa a raiz da terra natal, erguida e retroalimentada pela ancestralidade, onde a *trickster* procura a seiva que a nutre e a compõe: os tropos culturais, tanto das ilhas caribenhas, quanto da cultura yorubá, com origem no oeste africano. As aventuras da *trickster* são para dentro de si mesma, como uma diligência pela ilusão da completude, através do todo, do uno. Diferentemente das aventuras grandiosas, para fora, da tradição literária ocidental, *Midnight Robber* constitui as aventuras circulares, internas, sem ponto de partida ou de chegada e sem anúncios de finitude. A tragédia é a própria vida de Tan-Tan, porém o riso não vem como elixir para a sua tragicidade. A catarse vem pela paz interna alcançada, mesmo dentro do caos.

A riqueza da transculturação permeia os três romances no sentido da abertura do discurso que caminha por países em (des-)decolonização. Em Erdrich (1998), como uma exu *tricksteriana*, os caminhos são abertos e a narrativa apresenta o tecer de estórias de nativo-americanos/as, marcando o lugar da multivocalização dos primeiros povos das Américas nessa narrativa que confere uma ruptura com a linearidade de escritas ocidentais. Em Morrison (1982), a *womanist sass trickster* Sula se constrói na narrativa com sua assertividade e performatividade discursivas, problematizando a estrutura da comunidade e rompendo com padrões do patriarcado e do racismo. Em Hopkinson (2000), o tempo-espço da narrativa constitui a complexidade transcultural que compõe as Américas e a *trickster* Tan-Tan rompe com as superestruturas da colônia, ao transitar em pluriespaços e assumir

transAÇÕES que reveste o mito caribenho com a roupagem afrofuturista nas Américas. Some-se a isso, essas três escritas se entrelaçam na voz narrativa de Erdrich, no discurso narrativo de Morrison e na construção do tempo-espaço narrativo de Hopkinson, compondo uma tessitura múltipla em territórios multifacetados.

Acrescetamos que o sentido de comunidade é bastante resignificado nos três romances. Em Erdrich, a união das vozes ancestrais e contemporâneas conversam entre si, enquanto um coletivo de mulheres se sentam e tecem suas histórias de antes, de agora e do porvir, em espaços mágicos de memória. Em Morrison, Bottom representa a territorialidade de pessoas negras no território estadunidense, traçando um panorama da realidade segregacional e machista intra- e intercomunidade provocando uma reflexão endógena do senso de comunidade. Em Hopkinson, a transposição do local reforça o caráter do entre-lugar de povos afrodiaspórico nas Américas e dialoga com a ideia de cooperação mútua na reconstrução das feridas do trauma, estabelencendo o lugar do épico no imaginário das Américas.

Portanto, esta pesquisa apresenta o agenciamento como recurso para práticas subversivas/transgressoras, no embate às relações de poder estabelecidas pela sociedade excludente e opressora. No campo do literário, o tricksterismo oferece mecanismos representacionais para a discursividade de povos em opressão em países em (des-)decolonização.

➤ ALGUMAS PALAVRAS RETICENTES +∞

Duas mulheres brasileiras, uma indígena e uma negra, têm acompanhado meus pensamentos e ocupado meu sagrado, meu íntimo: Sônia Guajajara e Marielle Franco. Essas são duas mulheres que transgridem, que deslocam pessoas e fatos a partir dos desafios de suas existências – que insistem em não morrer, apesar de tudo. Duas mulheres. Duas vidas que encorajam e cujas vozes retumbam no Brasil, no meio de tanta miséria humana tomando espaço de prestígio nos altos escalões administrativos dessa nação, que insiste em ser pátria. Termino minhas incursões neste trabalho, escrevendo-me nessas últimas linhas, mas dando a voz a estas mulheres de luta e de fé. Parodiando o Shakespeare: o resto será muito barulho.

“[...] porque a terra, para cada um de nós, é muito mais do que um pequeno pedaço de terra negociável. Nós temos uma relação espiritual com a terra de nossos ancestrais. Nós não negociamos direitos territoriais porque a terra, para nós, representa a nossa vida. A terra é mãe e mãe não se vende, não se negocia. Mãe se cuida, mãe se defende, mãe se protege” (**Sônia Guajajara**, pertencente à Terra Indígena Arariboia, no Maranhão, nascida em 06/03/1974, tem voz no Conselho de Direitos Humanos da ONU).

“É assim: uma sobe e puxa a outra [...] Ou a revolução virá pelas mulheres negras ou não será”.

[ao receber uma rosa de um homem na ALERJ, durante seu discurso, em 2018]
“Homem fazendo homice [...] As rosas da resistência nascem no asfalto. A gente recebe rosas, mas vamos estar com o punho cerrado falando da nossa existência com os mandos e desmandos que afetam a nossa vida”.

“Quantos mais vão precisar morrer para que essa guerra acabe?” (**Marielle Franco** – 1979-2018 – vereadora carioca, feminista e ativista, brutalmente assassinada pela milícia carioca, em 14 de março de 2018).

REFERÊNCIAS

➤ **Referencial Teórico, Crítico e Literário; Meios Bibliográfico e Eletrônico**

AGAMBEN, Giorgio. **The Open**: man and animal. Translated by Kevin Attell. California: Stanford University Press, 2004.

ALAIMO, Stacy. Feminismos Transcorpóreos e o Espaço Ético da Natureza. In: **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, 25 (2): 562, maio/agosto/2017, p. 909-934.

ANATOL, Giselle. Maternal Discourses in Nalo Hopkinson's "Midnight Robber". In: **African American Review**. Vol. 40, No. 1, 2006, pp. 111-124

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Trad. Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BABCOCK, Barbara; COX, Jay. The Native American Trickster. In: WIGET, Andrew (Editor). **Handbook of Native American Literature**. New York: Routledge, 2012, pp. 98-106.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Dialogic Imagination**. Austin: University of Texas Press, 1983.

_____. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 7 ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BALLINGER, Franchot. Ambigere: The Euro-American Picaro and the Native American Trickster. In: **MELUS**. v. 17, no. 1, Native American Fiction: Myth and Criticism, Spring 1991-1992, p. 21-38.

_____. **Living Sideways**: Tricksters in American Indian Oral Traditions. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1998.

BARAK, Julie. Un-Becoming White: Identity Transformation in Louise Erdrich's The Antelope Wife. In: **Studies in American Indian Literatures**. Series 2, Vol. 13, No. 4 (Winter, 2001), pp. 1-23.

BARKER, Chris; JANE, Emma. **Cultural Studies**: theory and practice. London: Sage, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal Estar da Pós-Modernidade**. Trad. Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **A Cultura no Mundo Líquido Moderno**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013.

BEAULIEU, Elizabeth Ann. **The Toni Morrison Encyclopedia**. Santa Barbara/CA, 2003.

BECHARA, Evanildo. [2006]. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira / Editora Lucerna, 2009.

BEIDLER, Peter; BARTON, Gay. **A Reader's Guide to the Novels of Louise Erdrich**. Missouri: University of Missouri Press, 2006.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In ____: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). **Decolonialidade e Pensamento Diaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BERND, Zilá. **O que é Negritude?** São Paulo: Brasiliense, 1988.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. 15 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

BRETT, William Henry. **The Indian Tribes of Guiana**: Their Condition and Habits. With Researches into their past history, superstitions, legends, antiquities, languages etc. London: Clay, Son, and the Taylor, Printers, 1868.

BRYANT, Jacqueline. The Literary Foremother: an embodiment of the rhetoric of freedom. In: RICHARDSON, Elaine; JACKSON II, Ronald (ed.). **African American Rhetoric(s)**: interdisciplinar perspectives. Carbondale/IL: Southern Illinois University Press, 2004, pp. 73-85.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser**. Tese de Doutorado. São Paulo: FEUSP, 2005.

CARREIRA, Shirley. Uma História de Mulheres: a genealogia feminina em *Sula*, de Toni Morrison. In: **Revista da ANPOLL**, v. 28, 2010, p. 265-284.

CARROLL, Michael. Lévi-Strauss, Freud, and the Trickster: a new perspective upon an old problem. In: **American Ethnologist**, vol. 8, no. 2, 1981, pp. 301–313.

CASIDY, Frederic; LE PAGE, Robert (editors). **Dictionary of Jamaica English**. Kingston/Jamaica: University of the West Indies Press, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CHKLOVSKI, Viktor [1917]. A Arte como Procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. 3 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39-56.

COX, Jay. Dangerous Definitions: female tricksters in contemporary Native American Literature. In: **Wicazo Sa Review**. v. 5, no. 2, 1989, pp. 17-21.

CUNHA, Rubelise da. **Decolonizing Tricks: Storytelling Figures of Resistance in Lee Maracle, Thomas King and Tomson Highway**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PUCRS, 2005.

_____. Trickster [verbete]. In: BERND, Zilá (org.). **Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS e Tomo Editorial, 2007, pp. 641-647.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1996.

DODGSON, Joan; STRUTHERS, Roxanne. Traditional Breastfeeding Practices of the Ojibwe of Northern Minnesota. In: **Health Care for Women International**. n. 24, v.1, 2003, p. 49-61.

DOUGLAS, Mary. **Purity and Danger: an analysis of concepts of pollution and taboo**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2001.

DREWAL, Henry J. et al. (editors). **Mami Wata: Arts for Water Spirits in Africa and Its Diasporas**. Michigan: Fowler Museum at UCLA / University of Michigan Press, 2008.

DU BOIS, W.E.B. Criteria of Negro Art. In: **The Crisis**. Vol. 32. October 1926, pp. 290-297.

DURKHEIM, Émile. **A Ciência Social e a Ação**. São Paulo: Difel, 1975.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Trad. Vera Ribeiro. Trad. do Posfácio à Edição Alemã: Pedro Sússekkind. Ap. e Rev. Técnica: Federico Neiburg. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

ERDRICH, Louise. **The Antelope Wife**. New York: Harper Perennial Publishers, 1998.

_____. **Tracks** (a novel). 5. ed. New York: Harper Perennial Publishers, 2004.

FANON, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

_____. **Microfísica do Poder**. Org. Trad. Rev. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **História da Sexualidade: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **A Ordem do Discurso**. 19 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FRANÇOIS, Naomi. **The African Diaspora in Midnight Robber**, 2017. Disponível em: <https://sites.williams.edu/digital-caribbean/d-fox-harrell/the-african-diaspora-in-midnight-robber/>. Acesso em 28/mar./2019.

FRASER, Nancy. Rethinking the Public Sphere: contribution to the critique of actually existing democracy. In: **Social Text**. No. 25/26, Duke University Press, 1990, pp. 56-80.

FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Cultura**. Porto Alegre/RS: L&PM Editores, 2004.

FURMAN, Jan. **Toni Morrison's Fiction**. Columbia/SC: The University of South Carolina Press, 2014.

GATES JR., Henry Louis. **The Signifying Monkey: a theory of African-American literary criticism**. New York: Oxford University Press, 1988.

GENETTE, Gérard. [1972]. **Discurso da Narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GILKS, Marg.; FLEMING, Paula; ALLEN, Moira. Science Fiction: the literature of ideas. In: **Critiqueville** – The Guided Online Critique Group, 2003. Disponível em: <https://www.writing-world.com/sf/sf.shtml>. Acesso em 21/fev./2019.

GIKANDI, Simon (editor). **The Novel in Africa and the Caribbean Since 1950**. The Oxford History of the Novel in English. Vol 7. Oxford: Oxford University Press, 2016.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma Poética da Diversidade**. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Coleção Cultura. Vol. 1. Juiz de Fora/MG: Editora da UFJF, 2005.

GORELOVA, Olena. **Postmodernism, Native American Literature and Issues of Sovereignty**. Thesis in Masters of Arts. Bozeman/MT: Montana State University, 2009.

GRANTHAM, Shelby. Intimate Collaboration or “A Novel Partnership”. In: ERDRICH, Louise. **Conversations with Louise Erdrich & Michael Dorris**. Jackson/MS: University Press of Mississippi, 1994.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

_____. **Da Diáspora**. Identidades e Mediações Culturais. 1 ed. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende [et al.]. Belo Horizonte/MG: Editora da UFMG, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. 2 ed. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HARRELL, D. Fox, FCJ-069 Cultural Roots for Computing: The Case of African Diasporic Orature and Computational Narrative in the GRIOT System. In: **The Fibreculture Journal** – Digital Media, Network, Transdisciplinary Critique. (11), 2008. Disponível em: <http://eleven.fibreculturejournal.org/fcj-069-cultural-roots-for-computingthe-case-of-african-diasporic-orature-and-computational-narrative-in-the-griot-system/>. Acesso em: 07/mar./2019.

HARRIS, Trudier. **Fiction and Folklore: the novels of Toni Morrison**. Knoxville/TN: The University of Tennessee Press, 1991.

hooks, bell. **Yearning: race, gender, and cultural politics**. Boston, MA: South End Press, 1990.

_____. **Teaching to Transgress: Education as the practice of freedom**. New York: Routledge, 1994.

_____. Linguagem: ensinar novas paisagens / novas linguagens. Trad. Carlianne Paiva Gonçalves; Joana Plaza Pinto; Paula de Almeida Silva. In: <https://www.geledes.org.br/bell-hooks-linguagem-ensinar-novas-paisagensnovas-linguagens/>. Acesso em 13/jan./2019.

HOPKINSON, Nalo. **Midnight Robber**. New York: Grand Central Publishing, 2012.

_____. **Skin Folks: stories**. New York: Open Road, 2001.

HYDE, Lewis. **Trickster Makes This World: mischief, myth, and art**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

HYNES, William J.; DOTY, William G. [Editors]. **Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, Criticisms**. 5 ed. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1993.

JACOBS, Harriet Ann [Linda Brent, 1861]. **Incidents in the Life of a Slave Girl: written by herself**. Mineola, New York: Dover Thrift Editions, 2001.

JACOBY, Russel. **Imagem Imperfeita** - Pensamento utópico para uma época antiutópica. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.

JUNG, C.G. [1936]. **O Eu e o Inconsciente**. Trad. Dora Ferreira da Silva. 21. ed. Petrópolis, Vozes, 2008.

KOTHE, Flávio. **O Herói**. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 1987.

KRUPAT, Arnold. Para entender os *trickster tales* dos Nativo-Americanos. Trad. Eloína Prati dos Santos. In: SANTOS, E. P. **Perspectivas da Literatura Ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá**. Feira de Santana/BA: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2003, pp. 13-40.

LACAN, Jacques. **O Seminário – Livro 2**; o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985a.

_____. **O Seminário – Livro 3**; as psicoses (1955-1956). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Alúcio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985b.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico, 21. ed. Zahar: Rio de Janeiro, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. The Structural Study of Myth. In: **Journal of American Folklore**. 67: 428-444, 1955.

_____. **Structural Anthropology**. Translated from French C. Jacobson; B. G. Schoepf. New York: Basic Books Inc., 1963.

LEWIS, Vashti Crutcher. African Tradition in Toni Morrison's Sula. In: **Phylon**. Vol. 48, No. 1 (1st Qtr., 1987), pp. 91-97.

LEWIS, Maureen Warner. **Central Africa in the Caribbean**: Transcending Time, Transforming Cultures. Kingston/Jamaica: University of the West Indies Press, 2003.

LINS, Roberto; SILVA, Genilson Leite da. O Universo e sua Existência segundo o lorubá. In: **Anais eletrônicos do XVI Congresso Brasileiro de Folclore** - UFSC, Florianópolis, 14 a 18 de outubro de 2013, pp. 01-04.

LORDE, Audre. The Transformation of Silence into Language and Action. In: _____. **Sister/Outsider: Essays and Speeches by Audre Lorde**. 11. ed. Berkeley/CA: Crossing Press, 2007, p. 40-4.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MARQUES, Amanda Christinne Nascimento. **Território de Memória e Territorialidades da Vitória dos Potiguara da Aldeia Três Rios**. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: UFPB, 2009.

MASON, Peter. **Bacchanal!**: The Carnival Culture of Trinidad. Philadelphia: Temple University Press, 1998.

MCKAY, Nellie; MORRISON, Toni. An Interview with Toni Morrison. In: **Contemporary Literature**, Vol. 24, No. 4 (Winter, 1983), pp. 413-429.

MCKAY, Nellie. **Conversations with Toni Morrison**. Jackson/MS: University Press of Mississippi, 1994.

MOÏSE, Myriam. Diasporic Caribbean Women Transcending Dystopian Space and Reconnecting Fragmented Identities in Nalo Hopkinson's *Midnight Robber*. In: DURÁN-ALMARZA, Emilia María; ÁLVAREZ-LÓPEZ, Esther (editors). **Diasporic Women's Writing of the Black Atlantic – (En)gendering Literature and Performance**. New York: Routledge, 2014, pp. 81-98.

MORRISH, Ivor. **Obeah, Christ, and Rastaman: Jamaica and Its Religion**. Cambridge: James Clark & Co., 1982.

MORRISON, Toni. [1973]. **Sula**. New York: Plume Book, 1982.

_____. **Beloved**. 1ed. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

MULLEN, Harryette. **The Cracks Between What We Are and What We Are Supposed To Be: essays and interviews**. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2012.

NAPIER, Winston (editor). **African American Literary Theory: a Reader**. New York: New York University Press, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. [1887]. **Genealogia da Moral**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ORWELL, George. **Nineteen Eighty-Four: a novel**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1949.

POUILLON, Jean. **O Tempo no Romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRATT, Mary Louise. **Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação**. São Paulo: EDUSC, 1999.

PRUITT, Claude. Circling Meaning in Toni Morrison's "Sula". In: **African American Review**. Vol. 44, No. 1/2 (Spring/Summer, 2011), pp. 115-129 Published by: The Johns Hopkins University Press on behalf of African American Review (St. Louis University).

RADIN, Paul; KERENYI, Karl; JUNG, C. G. [1956]. **The Trickster: a study in American Indian Mythology. Reprint**. New York: Schocken, 1972.

RAMALHO, Christina. **Elas Escrevem o Épico**. Santa Cruz do Sul/RS: EDUNISC, 2005.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de Fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RYAN, Allan J. **The Trickster Shift** – humour and irony in contemporary Native Art. Toronto: UBC Press, 1999.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. Reflexões sobre o Exílio. In____: **Reflexões sobre o Exílio e Outros Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

SANTOS, Eloína Prati dos. A escritura indígena canadense contemporânea: um ato de tradução intercultural. In: **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 59, n. 2, pp. 191-197, abr.-jun. 2015.

SCHNEIDER, Liane. **Race, Gender and Culture**: reconstructions of 'America' by Native Women writers. Tese de Doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças**. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SIEFKER, Phyllis. **Santa Claus, Last of the Wild Men**: The Origins and Evolution of Saint Nicholas Spanning 50,000 Years. Jefferson/NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.

SILVA, Monaliza Rios. **Maya Angelou e a Autobiografia Ritmada de The Heart of a Woman**. Curitiba: Editora APPRIS, 2015.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o Parque Humano**: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SMITH, Jeanne Rosier. **Writing Tricksters**: mythic gambols in American ethnic literature. Berkeley: University of California Press, 1997.

SMITH, Mitzi. **Womanist Sass and Talk Back**: social (in)justice, intersectionality, and biblical interpretation. Eugene/OR: Wipf and Stock Publishers, 2018.

SOMMER, Doris. Resisting the Heat: Menchú, Morrison, and Incompetent Reader. In: PEASE, Donald; KAPLAN, Amy (Editors). **Cultures of the United States Imperialism**. Durham/NC: Duke University Press, 1994, pp. 403-430.

SOYKA, David. Midnight Robber: a review. In: **SF Site Reviews**, 2000. Disponível em: < <https://www.sfsite.com/05b/mr81.htm>>. Acesso em: 06/abr./2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: **Colonial Discourse and Post-colonial Theory**: a reader. Edited and introduced by Patrick Williams; Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994. pp. 66-111.

STIRRUP, David. **Louise Erdrich**. Contemporary American and Canadian Writers. Manchester/New York: Manchester University Press, 2010.

STOOKEY, Lorena Laura. **Louise Erdrich** – a Critical Companion. Critical Companions to Popular Contemporary Writers (Kathleen Gregory Klein - series editor). Westport/Connecticut: Greenwood Press, 1999.

STOVER, Johnnie M. Nineteenth-Century African American Women's Autobiography as Social Discourse: The Example of Harriet Ann Jacobs. In: **College English**, Vol. 66, No. 2 (Nov., 2003), pp. 133-154.

STOWE, Harriet B. **Uncle Tom's Cabin, or, Life among the lowly**. Cambridge/MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

SZTOMPKA, Piotr. **A Sociologia da Mudança Social**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

TAYLOR-GUTHRIE, Danille. **Conversations with Toni Morrison**. Jackson/MS: University Press of Mississippi, 1994.

THOM-LAKE, Bobby (Medicine Grizzly Bear). **Spirits of the Earth**: a guide to Native American nature symbols, stories, and ceremonies. New York: A Plume Book/Penguin Group, 1997.

THOREAU, Henry D. **Walden**: or, life in the woods. New York: Dover Thrift Editions, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Col. Debates 98. São Paulo: Perspectivas, 2012.

TORRES, Sonia. Modernidade Contracultural e Pós-‘Colonial’ em *Midnight Robber*, de Nalo Hopkinson. In: **Revista Brasileira do Caribe**, São Luís - MA, Brasil, vol. XVI, nº 30. Jan-jun 2015, p. 47-64.

TURNER, Victor. Betwixt and Between: the liminal period in Rites de Passage. In: **The Forest of Symbols**: aspects of Ndembu Ritual. Ed. Turner. Ithaca: Cornell University Press, 1967, pp. 234-243.

VIZENOR, Gerald. **Narrative Chance**: Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures. Albuquerque: University of New Mexico, 1989.

_____. Trickster Discourse. In: **American Indian Quarterly**, 14, Summer 1990, p. 277-87.

WALKER, Alice. **The Color Purple**. Toronto: Pocket Books, 1982.

_____. **In Search of Our Mothers' Gardens**: Womanist Prose. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

WALTER, Roland. (Org.). **As Américas: Encruzilhadas Glociais**. Recife: EdUFPE/PPGL-UFPE, 2007.

_____. **Afro-América**: Diálogos Literários na Diáspora Negra das Américas. Recife: Bagaço, 2009.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WESTPHALEN, Flávia. Roland Walter. Narrative Identities - (Inter) cultural in-betweenness in the Americas. Bern: Peter Lang, 2003. In: **Interfaces Brasil/Canadá**. V. 04. Rio Grande/RS, 2004, p. 223-8.

WIGET, Andrew (Editor). **Handbook of Native American Literature**. New York: Routledge, 2012.

ZILBERMAN, Regina. **Teoria da Literatura I**. Curitiba/PR: IESDE Brasil S.A., 2012.

➤ **Referências e Créditos das Ilustrações:**

Imagem 01 – **Trickster** – Ilustração (Bill Lewis, 1992)

Imagem 02 – **Brer Rabbit** – Ilustração (Harry Rountree, 1906)

Imagem 03 – **The Signifying Monkey** – Ilustração (Jo Goodwin Parker, s/d)

Imagem 04 – **Sassy Black Woman** – Fotografia (Comic Meme: “I’m a strong black woman who don’t need no man”, 2010 copyright © quickmeme.com)

Imagem 05 – **Angela Davis** – Fotografia (in: <<https://www.nndb.com/people/185/000024113/>>)

Imagem 06 – **Ojibwe Bandolier Bag** – Fotografia (<<http://native-languages.org/bandolier.htm>>)

Imagem 07 – **Antelope Wife** – Ilustração (Lizzie Bishop, s/d)

Imagem 08 – **Ojibwe Cradleboard** – Fotografia (<<http://native-languages.org/cradleboard.htm>>)

Imagem 09 – **Sula** – Ilustração (hardcover copyright © Plume Printing, 1982)

Imagem 10 – **Tan-Tan** – Ilustração (hardcover copyright © Grand Central Publishing, 2012)

Imagem 11 – **Personagens mítico do ole mas Midnight Robber** – Ilustração
(<http://www.traditionalmas.com/project/midnight-robber/>)